



DIZIONARIO DI

Centouno capolavori di poesia, narrativa, filosofia, musica e teatro riassunti e analizzati dai maggiori studiosi italiani e stranieri.

Centouno capolavori che, disposti in ordine cronologico, rappresentano la storia di una cultura attraverso l'essenziale.

La serie ripete i criteri informativi e il rigore filologico del **Dizionario Letterario Bompiani**, il più vasto e celebrato incontro tra le grandi creazioni di ogni epoca e le grandi interpretazioni della critica d'oggi.



A cura di Vincenzo M. Villa

TEDESCHI

Dalla saga dei Nibelunghi al teatro di Bertolt Brecht.



GUIDE CULTURALI

BOMPIANI

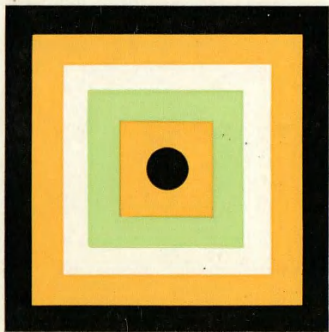
CENTOUNO CAPOLAVORI / TEDESCHI

3



BOMPIANI

CENTOUNO CAPOLAVORI

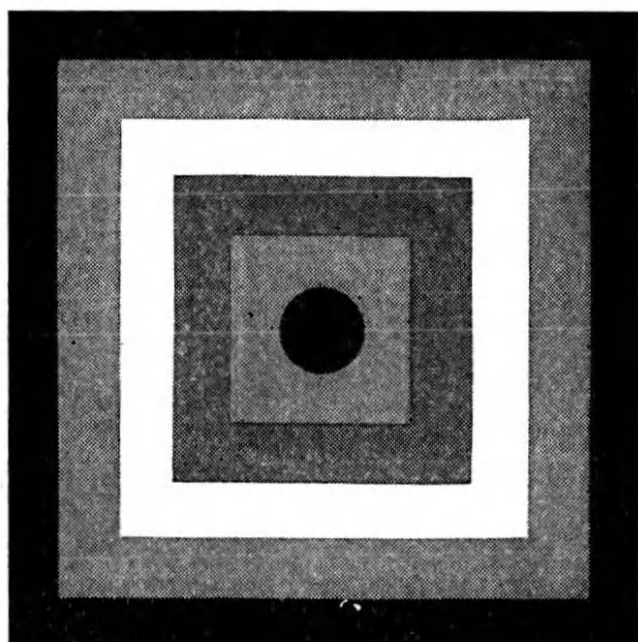


TEDESCHI



GUIDE CULTURALI

BOMPIANI



Questo volume

A CURA DI VINCENZO M. VILLA

contiene scritti di:

Giovanni Angelo Alfero
Barbara Allason
Giulio Alliney
Giovanni Vittorio Amoretti
Cristina Baseggio
Guido Billanovich
Ernesto Codignola
Carlo Cordié
Elena Craveri Croce
Gian Alberto Dell'Acqua
Ugo Dettore
Bianca Dettore Ugo
Mariangela Donà
Alice Fedelstein
Federico Federici
Giovanna Federici Ajroldi
Roberto Fertonani
Luciano Foà
Giuseppe Gabetti
Carlo Grunanger
Gerardo Guerrieri
Giorgio Kraiskj

Ottone Lennovari
Ferdinand Lion
Sergio Lupi
Alda Manghi
Maria Mazzoleni
Massimo Mila
Adelia Musa
Guido Nouliau
Rodolfo Paoli
Mario Pensa
Leo Petroni
Giovanni Pioli
Giulio Preti
Emilia Rosenfeld
Olga Signorelli Resnevich
Federica Stacul
Paolo Emilio Taviani
Bonaventura Tecchi
Elisa Vanzetti
Fernanda Wittgens
Giorgio Zampa
Corinna Zurlini

**DIZIONARIO DI
CENTOUNO
CAPOLAVORI
DELLA LETTERATURA
TEDESCA**

**GUIDE CULTURALI
BOMPIANI**

CENTOUNO CAPOLAVORI

Letteratura italiana classica

a cura di Remo Ceserani

Letteratura inglese

a cura di Roberto Sanesi

Letteratura tedesca

a cura di Vincenzo Maria Villa

Letteratura francese

a cura di Carlo Cordié

Letteratura italiana moderna

a cura di Remo Ceserani

Letteratura latina

a cura di Mario Geymonat

Letteratura greca

a cura di Mario Geymonat

Letterature slave

a cura di Eridano Bazzarelli

Letteratura spagnola

a cura di Alessandro Martinengo

Letteratura americana

a cura di Claudio Gorlier

Letterature orientali

a cura di Paolo De Benedetti

Teatro classico

a cura di Roberto Rebora

Teatro moderno

a cura di Roberto Rebora

Melodramma

a cura di Riccardo Malipiero

I MOMENTI PIU' SIGNIFICATIVI DELLA LETTERATURA TEDESCA

La periodizzazione più ovvia della letteratura tedesca è quella che corrisponde alle fasi della storia della lingua: periodo antico-alto-tedesco, che va dall'età carolingia a tutto il secolo XI; periodo medio-alto-tedesco, che va fino a tutto il secolo XV; e periodo nuovo-alto-tedesco, dall'età di Lutero ai nostri giorni. Entro questi periodi si delineano le varie correnti e i movimenti culturali. Così troveremo, a cavallo fra i secoli XII e XIII, la splendida fioritura della poesia epico-cavalleresca, e nello stesso volger di tempo la lirica d'amor cortese ("Minnesang"), discesa più tardi ad espressione della borghesia artigiana nell'opera dei "Maestri Cantori" ("Meistersang"). All'inizio del Cinquecento la più grave rivoluzione ideologica della storia moderna, quella provocata dalla Riforma protestante, trova naturalmente espressione nella letteratura dell'epoca. Ma essa avviene in coincidenza con un'opera di creazione linguistica che non ha riscontro in nessun'altra letteratura; giacché la nuova lingua letteraria — il nuovo-alto-tedesco — è opera individuale d'una personalità potente e originale come Martin Lutero, il quale non si serve d'un linguaggio preesistente, ma ne crea uno nuovo che rapidamente si impone a tutta la comunità di parlata tedesca. La Riforma soffocò o deviò i germi del Rinascimento umanistico d'origine italiana: se lo spirito del Rinascimento significa classicità, chiarezza, misura, se insomma esso è "apollineo", bisogna pur riconoscere che in Germania è mancato. E per contro vi nasce in quel periodo la leggenda di Faust, che non a caso diventerà la figura più emblematica di tutta la poesia tedesca. E anche la seguente età barocca presenta aspetti che solo in parte sono comuni al resto d'Europa, ma in parte sono originali e ricchi di fermenti spirituali: basti ricordare la profonda e sentita ispirazione religiosa della poesia secentesca in Germania, oppure quella "summa" della problematica dell'età della guerra dei Trent'anni costituita dall'Avventuroso Simplicissimus.

Attorno al 1770 scoppiò in Germania una rivoluzione letteraria cui poi fu dato il nome di Sturm und Drang, dal titolo d'una commedia di Klinger che vuol dire "Tempesta e assalto": esaltava la natura in una concezione panteistica, le forze irrazionali — sentimento e fantasia —, gli atteggiamenti titanici e il "genio" demiurgico, in opposizione al razionalismo

illuministico, e celebrava il culto per la poesia popolare. Fu un movimento giovanile, che si concluse nel giro d'una dozzina di anni (praticamente lo si può compendiare nell'opera di Goethe giovane, di Herder, e negli esordi di Schiller), come una febbre di crescita, cui doveva seguire una fase di ripensamento e superamento, un nuovo aspetto delle tendenze idealistiche così connaturate al pensiero tedesco: e si ebbe il cosiddetto "classicismo". Anche questo può esser compendiato nel nome massimo di Goethe, e culmina nel famoso decennio (1794-1805) di collaborazione fra Goethe e Schiller (pervenuto invero a ideali classici per altra via, attraverso la filosofia di Kant), e non è dunque tanto una scuola letteraria quanto "un'atmosfera spirituale, etica ed estetica nello stesso tempo". La scoperta del mito ellenico risaliva alla formula di Winckelmann, "nobile semplicità e calma grandezza"; e al mito ellenico si rifà poi il poeta lirico più acceso e infiammato di quello scorcio di secolo, Hölderlin. Intanto è sorto il movimento romantico, che riprende i motivi dello Sturm und Drang, ma li supera attraverso la nuova filosofia di Fichte e di Schelling, senza porsi in antagonismo col classicismo goethiano e cercando anzi di arrogarsene l'eredità. La convenzionale data di nascita del romanticismo è segnata dalla pubblicazione della rivista Athenäum (1798); e si suole distinguere fra un primo romanticismo, quello del gruppo di Jena (i fratelli Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher, Schelling), e un secondo romanticismo, rappresentato dal gruppo di Heidelberg (Brentano e Arnim, cui si collegano Görres e i fratelli Grimm, e poi Eichendorff) e da quello di Berlino (Kleist, Chamisso, Hoffmann). Ma mentre nel resto d'Europa i poeti romantici assumeranno posizioni liberali nella lotta politica (tanto che in Italia, per esempio, si può stabilire un'equazione romanticismo-Risorgimento), in Germania essi finiscono al servizio della Restaurazione. Col movimento della "Giovane Germania", che intorno al 1830 propone un nuovo impegno politico e morale, il romanticismo ha già compiuto il suo corso: ne risuonano gli ultimi echi nella voce straordinariamente suggestiva di Heine. Attraverso i movimenti letterari del secondo Ottocento — realismo, naturalismo, decadentismo — si giunge alle soglie di questo secolo e all'ultima esplosione dell'irrazionale con l'espressionismo, corrente d'avanguardia artistica e letteraria, che operò, fra il 1905 e il 1925, una radicale rivoluzione nel linguaggio. Fu come un nuovo Sturm und Drang, sorto in decisa polemica con l'impressionismo e il naturalismo,

una ribellione dello spirito contro la materia; per cui l'arte non ha più per oggetto il mondo sensibile, ma l'estasi contemplativa oppure la visione apocalittica, l'exasperazione emotiva che culmina nell'"urlo condensato". Dell'esperienza espressionistica risentirà ancora la letteratura contemporanea, e non soltanto in Germania.

Questo rapido cenno non ha la pretesa di tracciare un panorama, sia pur sommario, di tutta la letteratura tedesca (in cui va compresa anche quella dell'Austria e della Svizzera di parlata tedesca): il lettore potrà ricavarlo dalla scelta dei capolavori di cui si parla in questo volume. E non si stupisca di trovarvi inserite tante opere filosofiche — apparentemente estranee ad una "pura" storia letteraria —, giacché proprio gli studi filosofici costituiscono una delle caratteristiche più salienti della cultura tedesca; e del resto ognuno sa quale apporto abbia recato appunto la filosofia tedesca degli ultimi due secoli alla vita spirituale di tutta l'Europa moderna.

Pur non essendo popolarissima — a parte, ovviamente, i pochi capolavori d'obbligo — la letteratura tedesca è abbastanza nota in Italia: non diciamo fra gli studiosi, ma anche fra il pubblico genericamente colto. Dalle sporadiche e accidentali approssimazioni del secolo scorso s'è arrivati oggi a manifestazioni di interesse vivacissimo. Intanto, è stato tradotto tutto: non soltanto i grandi capolavori, ma persino le opere di importanza minore. Certo l'interesse per le letterature straniere in genere è collegato alla rivoluzione del gusto letterario che s'è operata in questo secolo, all'abbandono delle convenzioni umanistiche, al crollo della tradizione aulica della nostra lingua poetica; ma soprattutto il nucleo dell'interesse culturale per il mondo della poesia tedesca ci apparirà accentrato attorno a quello straordinario fenomeno — tipicamente tedesco — che fu il movimento romantico. Sarebbe tuttavia arbitrario vedere tutta la storia della poesia tedesca in chiave di romanticismo, magari allargandone la portata a postularne anticipazioni o epiloghi. Ma al di là di quei caratteri che danno alla letteratura tedesca un proprio colorito o tono, l'impronta più profonda rimane pur sempre quella impressa dalla personalità potentissima di Goethe.

Vincenzo M. Villa

**CENTOUNO
CAPOLAVORI
DELLA LETTERATURA
TEDESCA**

ANONIMO
(IX secolo)

Heliand. Antico poema costituito da circa 6000 versi allitterativi, scritto in antico sassone tra l'822 e l'840, forse da un monaco del monastero di Fulda. A differenza del *Libro degli Evangelii* di Otfried non è l'opera di un teologo che, chiuso nella sua cella, scrive per i suoi confratelli, ma l'opera di un buon cristiano che ha ancora vivo e immediato il senso della realtà della vita. È, infatti, una narrazione, di tono essenzialmente popolare, dei principali episodi dei *Vangeli* rielaborati in uno spirito ancor vicino all'antica epica, non dissimile da quello della contemporanea poesia anglosassone, come appare dallo stile e dal metro, e rivolta a diffondere, forse per incarico di Ludovico il Pio, la fede cristiana tra le popolazioni sassoni in cui le antiche tradizioni pagane non erano ancora spente. Il titolo significa *Il Salvatore*. Il poema, che è il più importante documento letterario in sassone antico, giunto fino a noi, è anche un primo grande tentativo in lingua tedesca di conciliare lo spirito del cristianesimo con il mondo germanico, segretamente ribelle all'umanità predicata dal messaggio di Cristo. I personaggi della vicenda neotestamentaria, desunti nella sostanza dalla *Armonia degli Evangelii* di Taziano, ma rimodellati dal poeta secondo il suo modo di pensare e di sentire, ci appaiono infatti raccolti nel clima di una feudalità germanica: Cristo è un principe, Giuseppe un nobile, Marta e Maria baronesse, e guerrieri gli Apostoli; i rapporti fra di loro sono dettati da fedeltà, valore e ricompensa, e un'epica fatalità di eventi pervade il racconto. La lingua gonfia, sostenuta, procede per variazioni e ripetizioni fra le ampie sponde di un metro che si permette ogni libertà: ma affiora spesso una fresca e ingenua poesia, una reale drammaticità.

ROSVITA
(935 c.-973 c.)

Drammi. Tra le opere di Rosvita, monaca tedesca del cenobio di Gandersheim, vissuta durante la rinascita ottoniana, maggior interesse e fervore di studi hanno nei moderni suscitato i suoi sei drammi. Composti dopo i poemetti agiografici e al pari di quelli nei silenzi solitari di una cella, rappresentano,

pur nella vereconda loro umiltà, un tentativo audace dell'anima cristiana di fronte alle "perniciose delizie de' gentili". La "povera donnicciola", la scolara della "sapientissima e benignissima" Rikkardis e della "regale" Gerberga, la suora che tutto sa d'aver ricevuto dall'"operante grazia" del supremo "largitore", dalla "diligenza" delle sue maestre e dalla modesta sua applicazione, osa finalmente un'impresa grande e nuova, superiore, lo avverte bene, alle forze del suo sesso e più ancora al suo pudore di religiosa: cosciente della fortuna di Terenzio anche presso i cattolici, osa proclamarsi: "Clamore valido di Gandersheim", "non ricusando d'imitare" quella limpida, dolce eleganza di stile, pur di sostituire alle "turpi nefandezze delle donne lascive" la "lodevole castità delle sacre vergini" e non rifuggendo dalle critiche di meschinità pur di "predicare ovunque la potenza di Cristo". Questo il proposito di Rosvita, espresso nella prefazione in prosa ai drammi: dignitosa, ma sempre docile, devota e candida, come ogni altra alle sue composizioni. Segue una "epistola a certi sapienti fautori di questo libro": commossa, gioiosa manifestazione di ossequio al benevolo incoraggiamento di quei dotti, per mezzo dei quali l'opera poteva lasciare fiduciosa la confidente intimità di poche persone e la stretta cerchia del monastero per uscire all'esame del pubblico. I drammi, in prosa rimata (il senario giambico del modello formale terenziano non è avvertito come verso dall'orecchio medievale), sono i seguenti: *Gallicano o La conversione di Gallicano, capo dell'esercito*, diviso in due parti fra di loro quasi indipendenti che offrono un plastico confronto fra l'imperatore cristiano Costantino e il suo antagonista Giuliano l'Apostata; *Dulcizio o La passione delle Sante vergini Agape, Chionia e Irene*; *Calimaco o La resurrezione di Drusiana e di Calimaco*, che rappresenta la conversione di un pagano il quale, dopo aver perseguitato una cristiana fino alla morte, viene risuscitato insieme a questa per vivere da perfetto cristiano; *Abramo o La caduta e la conversione di Maria, nipote dell'eremita Abramo*, ritenuto per la sua viva umanità come il capolavoro di Rosvita, narra la storia di una suora che sedotta da un frate e riparata in un lupanare viene redenta da uno zio eremita e ricondotta a vita santa; *Pafnuzio o La conversione della meretrice Taide*, astratta ripetizione del precedente, che drammatizza la conversione di Taide; *Sapienza o La passione delle Sante vergini Fede Speranza e Carità* che colloca sulla scena la passione di tre sante vergini. Il tentativo, come numerosi

altri nel campo della letteratura cristiana, rimase infruttuoso: i drammi casti di Rosvita squisitamente e tipicamente medievali, non furono che una rielaborazione, sotto forma diversa, dei suoi poemetti agiografici e delle vite di santi e atti di martiri della tradizione, né il Medioevo salutò mai con entusiasmo il suo Terenzio cristiano. E se il poeta pagano non vide scemare per nulla il successo enorme delle sue commedie, l'opera dell'umile suora giunse a noi legata a un sol manoscritto, che la cura senza dubbio di Gerberga ha tramandato. Il secolo XII, il secolo della "commedia elegiaca", ci ha offerto in un Passionale di Alderspach, fra altre vite di santi, una di queste composizioni, il *Gallicano*, ripartito per la prima volta in scene, il quale forse ebbe l'avventura d'esser recitato. Ma è una testimonianza isolata, affatto decisiva, come arbitrarie sono le divisioni in scene delle moderne edizioni. Nessuno può affermare che il piccolo mondo stesso del cenobio di Gandersheim abbia tremato mai di commozione alla rappresentazione festosa d'uno dei drammi della sua grande figlia: la quale volle soltanto presentare agli amatori di Terenzio una lettura più pura, non già sostituire uno spettacolo morale a uno immorale. Ben poca l'originalità di questi drammi, in tutto dipendenti per il contenuto dalle antiche fonti cristiane dei poemetti; scarsa l'arte (pur nello sforzo sicuro di ammantarsi della forbitezza terenziana) nel secolo del *Walthario* e della *Fuga del prigioniero*, stridente il comparire di pesanti e comuni ricordi scolastici, della tipica scuola medievale; dotte, estranee disquisizioni e logiche classificazioni e vuote impalcature, "fili e fiocchi" che la candida suora ha coscienza "d'aver strappato a panni tolti dalla veste della Filosofia". Ma se tale è l'opera, tale non è l'anima di Rosvita, l'intima ispiratrice dei suoi drammi. Quell'uniforme grigiore di personaggi e di luoghi, quella mancanza assoluta di personalità e di contrasto, quell'uguagliare in certo senso la vergine al lussurioso, quel porre in uno stesso sfondo una reggia o un postribolo, quel ridurre tutto a un subitaneo intervenire dell'elemento miracoloso non è che il riflesso di un cuore liliale, di un occhio puro, che da un'oasi beata del deserto della vita null'altro può magnificare se non il trionfo del bene, la potenza della castità, "la vittoria della femminile fragilità sullo stordimento della forza virile". Per questo "le finzioni" di Terenzio non poterono destare nell'immacolata lettrice che "verecondo rossore", per questo la passione di Dulcizio non può destare in noi che sorriso.

ANONIMI
(XII e XIII secolo)

I Nibelunghi. Il ciclo epico intorno a Sigfrido, e i Nibelunghi, quale si è costituito attraverso un lungo travaglio formativo nella coscienza poetica dei popoli germanici, può considerarsi per profondità, complessità e varietà dei motivi, delle figure e degli episodi, fusi in unità di sintesi, come il grande mito nazionale, in cui l'intuizione della vita e del mondo, propria del paganesimo germanico, s'invera e si esalta: il senso di un fato ineluttabile, che fino dall'alba dei tempi grava sul mondo; l'insuperabile contrasto di opposti valori e di opposte leggi, che crea la situazione tragica; l'esemplare vicenda dell'eroe, colpevole e incolpevole insieme, il quale, trasumanando o disumanandosi, accetta, vuole e compie il proprio destino, non come un cieco strumento, ma celebrando col consapevole sacrificio di tutto se stesso le più alte virtù di una stirpe guerriera che non conosce la misura e il limite nella sua aspirazione alla conquista del mondo. È ben questa la legge suprema dell'eroe germanico: impossessarsi del "Hort", del tesoro, simbolo di potenza e di dominio, tenerlo ben stretto nelle proprie mani, non cederlo a nessun patto al nemico, neppure nell'ora estrema. Così muore Gunther nel *Carme di Atli* (*Ed-da*), così muore Hagen nel *Poema dei Nibelunghi*. Sicuro di essere oramai lui solo, dopo la morte di Hagen, il custode del tesoro, Gunther lancia al nemico l'ultima sfida: "Il Reno custodisca l'oro che divide i guerrieri, il rapido fiume il retaggio dei Nibelunghi: — luccichino le fatali armille nell'acqua che via le trascina —, piuttosto che l'oro scintilli nelle mani dei figli degli Unni!". Gettato nel fondo di una torre, fra un groviglio di serpi, Gunther intona sull'arpa, "con animo invitato", il suo ultimo canto. E a queste parole fanno eco, cinque secoli dopo, le ultime parole di Hagen a Crimilde, nel *Poema dei Nibelunghi*: "Ora è morto il nobile re dei Burgundi, e anche il giovane Giselher e il sire Gernot. Nessuno dunque più sa, tranne Dio e me, dove si trova il tesoro. A te, demonia, esso resterà nascosto per sempre". Figli della Natura, gli eroi germanici, prima di morire, restituiscono alla Gran Madre ciò che da essa proviene, se non possono trasmetterlo alla propria stirpe, e si beano morenti della vista dell'oro luccicante in fondo alle acque, che lo porteranno al mare. In quel fluire delle acque, in quel migrare dell'oro verso il mare infinito, essi adorano, ancora, il simbolo dell'eterno

divenire, del “Werden”, al quale non pur gli uomini, ma anche gli dei sono sottoposti, tanto che ogni loro vicenda culmina nel “Ragnarök” (“Crepuscolo degli dei”, da “rök”, “fine, rovina”, e “ragna”, genitivo plurale di “regin”, “i reggitori, gli dei”). Anche sul mondo degli dei incombe una colpa fatale, che solo nell’annientamento della vita si può estinguere dal mondo del fuoco, come dal mondo del gelo, si scatenano le forze distruttrici, impersonate in mostri e giganti, e tutti gli dei devono nella lotta soccombere. Questo è il tragico sfondo della gesta nibelungica. Già nei canti piú antichi, sorti forse sul finire dell’età delle migrazioni, fra il VII e l’VIII sec., presso il popolo franco, sulla base di antichissime tradizioni mitico-fiabesche, ricreate nello spirito della nuova aristocrazia guerriera dai rapsodi di corte, gli “skapôs”, Sigfrido, il giovinetto ignaro, nato e cresciuto nella selva millenaria, quasi espresso dallo stesso grembo della Gran Madre, come Tuisto, il divino progenitore delle genti germaniche, “Terra editus”, incarna infatti il tipo ideale dell’eroe che, tagliato ogni ponte verso il passato, deve tutto a se stesso e al proprio invitto cuore e non teme la maledizione dell’oro, perché sa che “a ognuno è dato di godersi i suoi beni fino al giorno fatale che su tutti incombe: ché tutti devono scendere una volta nel regno di Hel”. Incerto è sempre il domani, e nessuno può dirsi al mondo il piú forte. La virtù del guerriero e la potenza dei regni si provano e riprovano al paragone delle armi, nel quale ora l’uno sovrasta e ora l’altro. Così vuole il Destino. E alla voce dell’eroe fa eco la voce concorde della moltitudine: ché ai Nibelunghi partenti per la terra di Attila, dove sanno che li attende la morte, ben si possono applicare le parole che i due eroici fratelli Hamdhir e Sörli, nello *Hamdhirmál* eddico, rivolgono partendo alla madre: “Votati a morte, ora montiamo sui nostri destrieri. Moriremo in terra lontana”. In questa decisa volontà di affrontare a viso aperto il proprio destino, l’anima dei secoli di ferro ha lasciato nel canto il segno piú profondo. Come la poesia epica germanica in genere passa, nei secoli che vanno dall’epoca delle invasioni barbariche all’età sveva, dalla forma concisa e discontinua del “canto eroico” alla relativa ampiezza del “breve epos”, e quindi alla “larghezza epica” del grande poema eroico, così anche nella storia del ciclo nibelungico si distinguono tre fasi successive: I) i canti epici intorno a Sigfrido e a Brunilde da un lato, e il canto della fine del Nibelunghi dall’altro, che costituiscono in origine due saghe del tutto indipendenti, collegate soltanto

dai nomi dei re burgundi e della loro sorella Crimilde, comuni all'una e all'altra gesta; II) il "breve epos" della *Fine dei Nibelunghi* [*Der Nibelunge Not*], composto fra il 1160 e il 1170 da un ignoto giullare austriaco, il quale ampliò il canto epico preesistente, nella forma che esso aveva assunto nella tradizione bavarese, molto diversa dal canto originario; III) il *Poema dei Nibelunghi* [*Nibelungenlied*], propriamente *Canzone dei Nibelunghi*, opera di un cavaliere austriaco il quale, fra il 1200 e il 1210, combinando le due saghe fino allora distinte e coordinandole con sapienti adattamenti e ritocchi, e rielaborando l'"epos" più antico in modo da adattarlo ai gusti della società cortese del suo tempo, ne ricavò un'opera organica di classica compiutezza. La fase più antica è per noi rappresentata dai carmi eroici dell'*Edda*, sorti nell'età vichinga (VIII-XI sec.), in un ambiente storico molto simile a quello dell'età delle migrazioni, tramandati oralmente fino ai secoli XII e XIII, quando furono trascritti e raccolti, circa il 1230, in un unico corpo. La redazione definitiva avvenne in Islanda, e in piccola parte forse in Norvegia e in Groenlandia, mentre invece i canti primitivi ("Urlieder"), per noi perduti, che la solerte industria dei filologi moderni ha cercato di ricostruire con un paziente e minutissimo lavoro di indagini e di raffronti fra le diverse versioni della stessa leggenda, sono certamente di origine continentale e provengono più precisamente, per ciò che riguarda la leggenda di Sigfrido e la gesta nibelungica, dal territorio burgundo-franco. Generalmente si ritiene che i carmi eddici siano abbastanza vicini, nello spirito e nella forma, ai canti primitivi, a differenza dei poemi tedeschi, nei quali, per la contaminazione dei vari cicli e l'influsso del Cristianesimo e della civiltà cortese, la saga ha subito una trasformazione profonda. Appartengono al ciclo di Sigfrido (in nordico Sigurd) i seguenti canti dell'*Edda*: il *Carme di Regin* [*Reginsmál*] e il *Carme di Fafnir* [*Fafnismál*]; il *Carme di Sigdrifa* [*Sigrdrífomlá*]; il *Carme frammentario* [*Brot af Sigurdharkvidha*], e il *Canto breve di Sigurd* [*Sigurdharkvidha in skamma*]; il *Vaticinio di Gripir* [*Grípisspá*]; il *Viaggio di Brunilde all'Ade* [*Herlreidh Brynhildar*]. Due sono invece i carmi che narrano, con particolari diversi, la fine dei re burgundi alla Corte di Attila, tutti e due redatti, come si desume dal titolo, in Groenlandia: l'*Atlakvidha in groenlenzka* e l'*Atlamál in groenlenzko*. Alle lacune dei carmi eddici suppliscono due leggende in prosa: la *Saga dei Völsunghi*, scritta in Islanda verso la fine del sec. XIII, la quale ritesse

la storia di tutta la schiatta di Sigfrido fin dalle sue origini mitiche (il capostipite Sigi è indicato come figlio di Odino), e la *Saga di Teodorico*, redatta intorno al 1250 in Norvegia, che raccoglie intorno alla figura centrale del re ostrogoto Teodorico da Verona le più varie leggende eroiche germaniche e, fra l'altro, anche quella dei Nibelunghi, secondo la versione che di queste leggende davano i mercanti anseatici stabiliti nella città di Bergen. Sulla base di un attento raffronto del *Nibelungenlied* con la *Thidrekssaga* e le posteriori ballate nordiche che narrano la vendetta di Crimilde, si è potuto ricostruire nelle grandi linee il perduto breve "epos" *Der Nibelunge Not*. Concepita nello spirito di un'età più rude, che riconosceva se stessa nelle figure di un Hagen e del suo inseparabile compagno d'armi, il guerriero poeta Volker, la *Not* era già composta nello stesso metro del *Nibelungenlied*, che sembra scandito sul passo delle schiere moventi a battaglia, metro che già compare alla metà del sec. XII nei canti del più antico "Minnesänger", il Sire di Kurenberg, anche lui austriaco: la strofa tetrastica formata di due coppie di versi a rima baciata (AA, BB), composto ciascuno da due emistichi, il primo dei quali è sempre di quattro battute, mentre invece il secondo ne ha tre nei tre primi versi, e quattro nell'ultimo. Il *Nibelungenlied* è diviso in trentanove canti o "avventure" ("aventiuere"). I primi diciannove costituiscono la prima parte del poema, la quale termina con la morte di Sigfrido e con l'affondamento del tesoro nel Reno per opera di Hagen. La seconda parte, che comprende i rimanenti venti canti, s'inizia con la decisione di Attila cui è morta la prima moglie Helche, di chiedere la mano di Crimilde. L'origine diversa delle due parti traspare ancora nella redazione definitiva, oltreché da varie altre incongruenze, dal fatto che la seconda parte comincia "ex abrupto", come un poema nuovo. L'azione dei primi diciannove canti si svolge in massima parte a Worms sul Reno, l'antica capitale del primo regno burgundico, nella reggia di Gunther (in nordico Gunnar), il Gundahar o Gundikar della storia, caduto con tutta la sua famiglia e gran parte del suo popolo nella battaglia del 436, con la quale gli Unni posero fine al suo regno, costringendo i superstiti a emigrare nella valle del Rodano. Nel *Nibelungenlied* Gunther divide il trono coi suoi due fratelli minori, Gernot e Giselher. Nella reggia cresce accanto ai tre fratelli la più bella e più gentile delle vergini, Crimilde (Kriemhild), allevata dalla vecchia madre Ute, che è dotata di virtù profetica. [Nei testi nordici alla

figura di Crimilde corrisponde quella di Gudhrun, mentre il nome della figlia è passato alla madre, che nell'*Edda* si chiama Grimhildr]. Nell'eroina rivive, come in Gunther Gundahar, la principessa germanica Hildiko, la quale, secondo una tradizione formatasi poco dopo la morte di Attila (453), avrebbe ucciso il re degli Unni nella notte nuziale, vendicando su di lui la morte dei congiunti e lo sterminio del suo popolo. Una notte Crimilde ha un sogno spaventoso: un falco da lei allevato con cura e con affetto — il motivo è derivato dal "Minnesang" —, appena volato via dal suo grembo viene afferrato e dilaniato da due aquile. L'ombra di questo sogno, che le predice insieme amore e sventura, si proietterà sinistra su tutta la sua vita, e il suo proposito di sfuggire al dolore rinunciando al matrimonio è annullato dal Destino, che conduce alla Corte di Worms il più fulgido degli eroi, il giovane Sigfrido, il quale subito l'avvince col suo amore. Prima di arrivare a Worms, dove lo attrae la fama di Crimilde, Sigfrido aveva già conquistato il tesoro dei Nibelunghi, i quali nella prima parte del poema sono due fratelli nemici, che l'eroe vince e uccide, mentre invece nella seconda parte lo stesso nome è dato ai Burgundi, che dopo l'uccisione di Sigfrido si sono impossessati del tesoro. L'eroe aveva quindi vinto il nano Alberico, vassallo dei due fratelli, e aveva ucciso un terribile drago, nel cui sangue si era poi bagnato rendendosi invulnerabile. In un solo punto egli può esser ferito, fra le spalle, dove era caduta durante il bagno una fogliolina di tiglio. Dall'eroe, che gli domanda la sorella in isposa, Gunther si fa promettere aiuto per conquistare la mano di Brunilde (Brünhild), la fiera regina d'Islanda che sfidava i suoi pretendenti in una serie di prove di forza. E Sigfrido la vince con l'aiuto della "Tarnkappe" (dal verbo "tarnen", "nascondere", e "kappe", "cappa"), un mantello che lo rende invisibile, in modo che Gunther, aiutato nella lotta da Sigfrido invisibile, riesce vincitore e Brunilde non può più rifiutarsi di divenire sua sposa. Le due nozze si celebrano contemporaneamente nella reggia di Worms. Ma breve è il tempo della felicità e della concordia. Allorché la regina dei Burgundi, in un contrasto che ha con Crimilde sul valore di Gunther, stimato da lei più forte e più potente di Sigfrido, viene a sapere dalla cognata l'inganno di cui è stata vittima, reclama vendetta per il suo onore offeso. [Nella saga nordica Sigfrido conquista dapprima l'amore di Brunilde, dopo aver attraversato la cortina di fiamme che la circonda, e poi, alla Corte dei Nibelunghi, per virtù di un filtro che gli viene

propinato, dimentica del tutto di essersi fidanzato con lei, tanto che, per ottenere la mano di Gudhrun, aiuta Gunther a conquistare Brunilde, lanciandosi una seconda volta attraverso le fiamme]. Chi s'incarica di lavare nel sangue l'onta di Brunilde, sua regina, è il truce ("der grimme") Hagen, il più forte dei guerrieri burgundi: strappato con inganno a Crimilde il segreto della vulnerabilità di Sigfrido, egli uccide l'eroe a tradimento durante una caccia, mentre questi si china a bere da una fonte. L'eroe cade tra i fiori, maledicendo gli assassini. Morendo egli pensa alla sposa e al figliolletto, al quale un giorno si rimprovererà di aver per parenti dei traditori, al vecchio padre e ai suoi fidi guerrieri, e dopo aver raccomandato la sposa alla fede di Gunther, spira col cuore straziato per il di lei strazio. [Nella saga nordica l'eroe viene ucciso nel suo letto, mentre dorme a fianco di Gudhrun]. Dopo la morte dello sposo Crimilde non vive che per la vendetta; e quando Attila invia alla Corte di Worms il margravio Rüdiger per chiederla in isposa, ella acconsente, dopo aver fatto giurare al messaggero che egli e il suo signore avrebbero esaudito sempre ogni suo desiderio. Per dodici anni ella vive alla Corte di Attila. Finalmente le si presenta l'occasione per compiere il suo disegno, quando Gunther, invano dissuaso da Hagen, giunge con il suo seguito nel paese degli Unni per partecipare alla grande festa del solstizio d'estate. Il primo a ospitarlo durante il suo viaggio è, nella Marca Orientale, che forma il confine del regno di Attila, Rüdiger, la cui figlia si fida con Giselher. Alla Corte unnica vive anche in esilio Teodorico di Verona con il suo vecchio maestro d'armi Ildebrando (Hildebrand) e un numeroso seguito di guerrieri. E nella sala del banchetto si svolge infine l'ultima scena della tragedia. Dopo che gli Unni, istigati da Crimilde e comandati dal fratello di Attila, Bloedelin, hanno ucciso nei loro alloggiamenti tutti gli scudieri dei Burgundi e Hagen ha decapitato per rappresaglia l'unico figliolletto di Attila, Ortlieb, il re unno, fino allora esitante, è costretto a dare il segnale della lotta. Nella *Not*, dove mancava ancora l'episodio della strage degli scudieri, Crimilde, sacrificando il proprio figlio alla sua insaziata sete di vendetta, istigava il piccolo a dare una guanciata allo zio (Hagen era nel poema più antico ancora il fratello di Gunther, come nella tradizione nordica), il quale si vendicava facendo cadere la testa mozzata del bimbo in grembo alla madre. Nella battaglia tutti i guerrieri unni cadono, e con essi cadono moltissimi Burgundi. Quando viene la volta di Rüd-

deger, egli supplica la regina di non costringerlo a vibrare la spada contro i suoi ospiti e futuri parenti. Invano: egli dovrà mantenere il giuramento che lo lega ai suoi sovrani, dovrà combattere e cadere da prode, ucciso da Gernot, al quale egli ha inferto a sua volta una mortale ferita. Nella notte illuminata dai sinistri bagliori dell'incendio suscitato nella sala per ordine di Crimilde, il dramma volge oramai alla tragica fine. Quando Teodorico apprende da Ildebrando la notizia che tutti i suoi guerrieri, i quali contro il suo divieto si erano lasciati coinvolgere nella lotta, sono periti, il re goto affronta Gunther e Hagen, gli unici Burgundi superstiti, e li conduce prigionieri davanti a Crimilde, facendosi promettere che avranno salva la vita. Ma la regina, cieca di furore per l'ostinato rifiuto di Hagen di svelare dov'è nascosto il tesoro, fa uccidere Gunther, e, afferrato per i capelli il capo del fratello, si presenta un'ultima volta a Hagen. Avuto da lui un più reciso e più beffardo rifiuto, essa gli tronca il capo con la spada di Sigfrido, che egli si era appropriata. Allora il vecchio Ildebrando trafigge anche lei, e il poema si chiude con il lamento dei due re, Attila e Teodorico, sul cumulo dei loro morti guerrieri. Caratteristica essenziale della leggenda nella forma che assunse nella Germania meridionale, e dell'«epos» che a essa s'ispira, è anzitutto la subordinazione dei motivi e delle figure della gesta nibelungica allo spirito del ciclo gotico, che nella Baviera aveva trovato una seconda patria. Attila non è più il «flagellum Dei», ma il sovrano mite e pacifico, che ospita alla sua Corte il re Teodorico — il quale è stato sbalzato dal trono, secondo la tradizione gotica, dal suo nemico Odoacre (i rapporti storici sono nella leggenda invertiti) — e con lui il fiore degli eroi germanici. Ne consegue una innovazione di capitale importanza per la storia poetica della leggenda. Nel canto primitivo, che s'ispirava al fatto storico della distruzione del primo regno burgundico per opera degli Unni, era Attila che attirava nell'insidia i Burgundi, invitandoli alla sua Corte per ucciderli e impossessarsi del loro tesoro, e Crimilde vendicava sul marito e sul popolo degli Unni la morte dei fratelli, come aveva fatto Hildiko. [E così avviene ancora nei due canti eddici: obbedendo alla voce della stirpe, Gudhrun uccide i due innocenti figlioletti e dà le loro carni in pasto ad Attila: poi, prima di uccidere il tiranno, lo colpisce nell'anima, svelandogli la misera fine delle creature, e solo allora, dopo aver assaporato goccia a goccia la sua vendetta, brandisce l'arma omicida e dà fuoco alla reggia, espiando colla morte volonta-

ria tra le fiamme la propria tragica “hybris”]. Invece, secondo la leggenda bavarese, accolta nella *Not* e nel *Nibelungenlied*, Crimilde vendica sui propri fratelli la morte dello sposo Sigfrido. Nella terra che diede alla Germania i primi e più freschi canti d'amore, ben più forte dei vincoli del sangue è la libera unione di due cuori per la vita e per la morte. Colpevole e incolpevole insieme, la Crimilde del *Nibelungenlied* è spinta ai suoi atti tremendi dal suo odio contro Hagen, l'uccisore di Sigfrido, odio che di ora in ora, per le offese sempre più atroci che le vengono inflitte, si fa più feroce e più cupo. In verità Hagen, a cui il poeta ha tolto la qualità di fratello del re per farne un vassallo, appare come l'aperto antagonista e come il destino di Crimilde. E in piena conformità con la concezione gradualistica medievale, si assiste nel poema al fatale “descensus” di un'anima, nella quale si va a poco a poco estinguendo la scintilla divina della “pietas” e della “humanitas”. La soavissima vergine, la tenera sposa della prima parte, si trasforma, nella seconda parte, nell'implacabile erinni, nel bieco demone, la “valandinne”, che trascina alla rovina e alla morte un'intera schiatta di eroi. E tutto ciò ha anche un'altra conseguenza. Mentre nei canti nordici il protagonista del grande dramma è Gunther e la figura di Hagen resta nell'ombra, nel poema tedesco invece Hagen passa sul primo piano, come l'incarnazione perfetta di un germanesimo puro e quintessenziale, quale parve rivivere, in contrasto coi dettami della legge evangelica, nella coscienza del tempo, nel tragico cinquantennio che vide Milano distrutta e risorta, la sconfitta di Legnano, l'infelice terza crociata, l'effimero regno di Enrico VI, e infine la lotta decennale per il trono di Germania, con l'anarchia, le devastazioni e le stragi che l'accompagnarono, il sovvertimento di ogni ordine divino e umano, deplorato da Walther von der Vogelweide nelle sue prime poesie politiche. È un mondo nel quale, caduto ogni appello della Chiesa per una restaurazione della società umana in Cristo, gli unici valori che ancora perduravano come idealità morali erano il vincolo d'amore e di fede che unisce il vassallo al suo signore, e l'invitta fermezza con la quale l'eroe affronta il proprio destino. È come se, nella nuova situazione storica, fosse rinato ancora una volta lo spirito cupo e tragico dell'età delle migrazioni. Alle parole che Gunnar pronuncia nell'*Atlakvidha* prima di partire per la terra degli Unni, dove sa che lo attende la morte: “I lupi avranno il retaggio dei Nibelunghi, le antiche fiere dal pelo ferrigno, se Gunnar soccombe; e i bruni orsi dilanieranno con

le aguzze zanne la muta dei principi, se Gunnar non ritorna", rispondono, nel *Nibelungenlied*, l'atto con cui Hagen spezza d'un colpo la barca che aveva trasportato i Burgundi oltre il Danubio, perché tutti sappiano che la via del ritorno è per sempre preclusa, e più ancora, nel momento in cui con l'uccisione del piccolo Ortlieb egli dà il segnale della strage, le atroci parole con le quali egli accompagna il rito pagano del "Minne-trinken" (da "Minne", "amoroso ricordo", e "trinken", "bere"), la libazione in memoria dei morti: "Ben sapevo da lungo tempo che Crimilde non poteva dimenticare il suo dolore. Ora, suvvia, beviamo alla memoria dei morti, libando il vino del re. E sia ricordato per primo il giovane principe degli Unni". Vero fratello in ispirito appare Hagen nel poema — malgrado la distanza di secoli — con la Brunilde dei canti nordici antichi, la quale non è soltanto chiusa nel suo tracotante orgoglio come nel *Nibelungenlied* — in cui dopo la morte di Sigfrido per sempre scompare —, ma erge di fronte a tutti, implacabile, la sua volontà spinta fino alle conseguenze estreme, e dopo aver assaporato la sua voluttà di vendetta svelando a Gunther e ai suoi cognati l'innocenza di Sigfrido, si trafigge con la spada dell'eroe e si fa collocare sullo stesso rogo sul quale brucerà il corpo di lui, fianco a fianco, con in mezzo la lucida spada, come la notte in cui si compì il suo destino. Tuttavia proprio questa analogia fra le due figure di Hagen e di Brunilde dà risalto a quel che vi è nel *Nibelungenlied* di sostanziale e di nuovo. All'orgogliosa tracotanza, alla "übermüete", si oppone infatti nel poeta del *Nibelungenlied* la "fede", la "triuwe", che nei grandi poeti dell'età cortese comprende in sé la "pietas" antica e la "charitas" cristiana, fuse in una sola umana e divina virtù con la fedeltà germanica. Non aver trovato, dopo la morte di Sigfrido, in nessuno questa più verace fede, tranne che nel solo giovanissimo Giselher, fiore della stirpe burgundica votato anche lui alla strage e alla morte, l'essersi trovata, sola, di fronte alla demoniaca "fede" di Hagen: è questo il tragico destino di Crimilde, così come al suo "descensus" si contrappone, nei poemi cavallereschi di Hartmann von Aue e Wolfram von Eschenbach, la graduale ascesa dell'eroe e dell'eroina di grado in grado fino all'ultima perfezione umana. Se il poeta eddico dell'*Atlakvidha* chiama la sua Gudhrun la "feroce regina" ("afkár dís") e ci fa sentire la tremenda legge a cui essa, "costretta" ("naudhug"), obbedisce, il poeta del *Nibelungenlied* propone al suo popolo, all'inizio del secolo che vedrà la

prodigiosa rinascita dell'anima germanica operata dallo spirito di san Francesco d'Assisi e di santa Elisabetta di Turingia, la visione di un tragico mondo, in cui la luce dell'amore e ogni senso umano a poco a poco fatalmente si spengono.

ANONIMI (XIII secolo)

Carmina Burana (Canti del convento di Benediktbeuren in Baviera). È il titolo collettivo di un manoscritto risalente alla prima metà del sec. XIII, il quale contiene una raccolta di circa 250 componimenti latini di poeti vaganti e 50 poesie tedesche, o anche latino-tedesche (lingua mista di parole tedesche e latine come: "Stetit puella bi einem boume, scripsit amorem an eine loubé"). Grande è la varietà delle poesie qui trascritte: dalla dichiarazione di fede del vagante Archipoeta sino ai canti dei "Minnesinger" tedeschi. Quanto al contenuto vi sono compresi canti amorosi, innumerevoli lodi del vino e del gioco, vive e fresche descrizioni della natura e specialmente le cosiddette "kontrafakturen", ossia travestimenti di inni e motivi religiosi in canti profani che suonano come parodia degli evangelii, delle formule di confessione e delle litanie. È del resto abbastanza frequente fra gli argomenti dei *Carmina Burana* la satira contro gli abusi e i vizi del clero come simonia, corruzione, avarizia, ecc. Sono inoltre compresi nella raccolta anche drammi liturgici, cioè i misteri della Passione e di Natale con i loro canti (per es. il canto di Maria Magdalena nel *Ludus scenicus de nativitate Domini*). Con la poesia cavalleresca del Medioevo i *Carmina Burana* hanno in comune la struttura ritmica (ma non metrica) e alcuni motivi, come le crociate, l'amore e la natura. Qui però l'amore è diretto non a donne maritate, come nella poesia cavalleresca dei "Minnesinger", ma a fanciulle. L'atmosfera di questo complesso poetico lascia trapelare la conoscenza di Ovidio, Orazio, Catullo e Marziale e ha un'impronta di classicismo pagano. La maggior parte dei *Carmina Burana* deve essere nata in Germania, e alcuni componimenti provengono forse dalla Francia e dall'Inghilterra, non dall'Italia, che a questa poesia goliardica è stata generalmente estranea.

HARTMANN VON AUE (circa 1170-1220)

Il povero Enrico [*Der arme Heinrich*]. Poemetto tedesco, l'opera piú originale, non ricalcata su testi del poema cavalleresco francese: certo il capolavoro di von Aue. Intrecciando una credenza medievale con una leggenda della famiglia von Aue, l'autore racconta la storia del superbo cavaliere Enrico von Aue, che, ammalatosi di lebbra, si sente dire da un medico di Salerno che solo il sangue del cuore di una vergine lo potrà guarire. Egli si rifugia allora presso una famiglia di contadini e confida alla loro figlioletta la sua condanna. La fanciulla, vinta dalla pietà e da un sentimento inconsapevole che dalla pietà sorge e la spinge a una dedizione senza limiti, decide di sacrificarsi per lui, e malgrado le opposizioni dei genitori lo segue a Salerno per offrire il suo sangue; ma, mentre il sacrificio sta per compiersi, Enrico si sente invaso da una grande bontà e da un profondo pentimento per l'azione egoistica che stava per compiere e rifiuta la guarigione. Allora avviene il miracolo: Dio risana il malato ed Enrico con la giovinetta, tornati in patria, trovano nelle nozze la felicità. In questo poemetto il von Aue giunge a esprimere non solo la delicata sensibilità verso l'anima femminile che anima tutte le sue opere e le distingue dai modelli francesi ma, piú ancora, quanto di magicamente intuitivo è nella vita del sentimento. Magico, e insieme realistico, ne è il clima: la malattia di Enrico, i preparativi per il sacrificio, a cui il giovane assiste inosservato, hanno il realismo dei particolari di certi affreschi medievali; ma quel che avviene in lui e nella fanciulla è inesprimibile: è il "miracoloso", che è sempre immanente, per lo meno come possibilità, nei moti del cuore umano.

WOLFRAM VON ESCHENBACH (circa 1170-1220)

Parzival. Poema medio-alto-tedesco composto fra il 1200 e, al piú tardi, il 1216 — la piú profonda, complessa e potente espressione che l'epica cavalleresca abbia avuto in Germania — segue da vicino il *Perceval* di Chrétien de Troyes, tranne che nei primi due libri, in cui si fa la storia del pa-

dre dell'eroe, Gahmuret, e si descrive con novità di poetici accenti l'infanzia del bimbo cresciuto in solitudine accanto alla madre, Herzeloide, nella foresta di Soltane, e negli ultimi quattro, in cui si continua fino alla conclusione la storia lasciata incompiuta dal poeta francese. Wolfram cita come sua fonte — e sola fonte veramente degna di fede — un "poeta provenzale Kyot", che non sappiamo bene chi sia, e di cui comunque non possediamo il poema, e, ottenuta così mano libera nella trattazione della leggenda, non soltanto vi intreccia quella di Klingsor e vi riannoda quella di Lohengrin, ma rimane tutta quanta la materia, interpretandola secondo la meditativa profondità del suo proprio spirito e infondendole un tutto nuovo e personale, potente vigore di poesia. Non più come nel testo francese la narrazione s'ispira soprattutto al "piacere di favoleggiare", alla semplice gioia di un libero gioco della immaginazione; dappertutto — anche nel mondo delle più fantastiche avventure — la vita è una cosa seria, che impegna senza possibilità di evasione un'anima umana, contribuisce alla sua formazione, la pone davanti al problema del bene e del male, la pone davanti a quello che è il massimo fra tutti i problemi — la responsabilità dinanzi a Dio. Tutto il problema della cavalleria ne risultò impostato sopra un fondamento nuovo, di carattere etico-religioso; e anche dove lo svolgimento dell'azione sostanzialmente s'attiene, passo a passo, alla narrazione di Chrétien, nuove prospettive in profondità si aprono d'ogni lato nella vita del sentimento che ne scaturisce. Dalle sfere di una finzione ideale la cavalleria è portata nella realtà: la dama in omaggio alla quale il cavaliere corre le sue ora belle ora folli avventure, non è più l'"irraggiungibile" sposa altrui, come in generale nel "Minnesang": è Kondwiramur, la moglie stessa dell'eroe. E da quest'approfondimento del motivo d'amore — come immagine di fedeltà anche nella morte e oltre la morte — sorge la visione della dolce e dolente Sigune — che sempre di nuovo Parsifal incontra nei momenti decisivi sulla sua vita — china su la salma del suo sposo Schionatulander, andato per colpa sua incontro alla morte. Così splende di mistica luce, nel centro del poema, il Graal che non è più soltanto un "oggetto di miracolo" verso il quale s'appunta la curiosità del poeta, ma è anche un simbolo di vita interiore, in cui si assommano l'onore del mondo e la devozione a Dio, i valori mondani della cavalleria e quelli dell'ascetica rinunzia. E il "senso della vita" di Parsifal è di ascendere attraverso l'esperienza della

realtà verso la consapevolezza di questa suprema purità spirituale. Naturalmente l'ascesa è lunga, fra cadute continue e continui errori: accanto al mondo delle sue aspirazioni ideali, Wolfram ha posto con Gawen il mondo delle soddisfazioni cavalleresche scopo a se stesse; e continuamente anche Parsifal vi si svia e smarrisce; e non solo non pone ad Amfortas, per pietà, la domanda della ragione del suo soffrire, ma anche d'Iddio medesimo giunge a dubitare. Senonché questa è appunto la legge della vita a cui tutto il poema si ispira. Essere uomini significa errare ed espiare: ma per chi è puro di cuore ed è fedele a se stesso tutto ciò è sorgente perenne di luce interiore e di spirituale elevazione. A Munsalwäsche, già una volta perduta e definitivamente ritrovata, Parsifal pone finalmente ad Amfortas la domanda: "Che cos'è che ti fa soffrire?". Amfortas guarisce della sua piaga sanguinante. Inginocchiati nell'erba, i cavalieri del Graal, inchinandosi, salutano in Parsifal il loro giovane re. Per la molteplicità dell'avventura, la varietà e il risalto individuale dei personaggi, la plastica evidenza della figurazione, la novità e potenza del linguaggio, il poema conserva a distanza di secoli, malgrado ogni pesantezza di singole parti, tutta la sua grandiosità monumentale.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE (1170 c.-1230 c.)

Poesie. Walther von der Vogelweide nacque probabilmente nel Tirolo. Il suo dialetto bavaro-austriaco rompe solo poche volte l'uniformità del suo classico tedesco medievale. Egli stesso dice di aver imparato a "recitare e cantare" alla Corte di Vienna dove Reinmar il Vecchio di Hagenau era poeta di Corte. La produzione poetica di Walther comprende "Lieder" (canzoni) e "Sprüche" (motti, sentenze, epigrammi). I "Lieder" sono variati, secondo l'uso del tempo, in diversi "toni" o arie; gli "Sprüche" invece sono destinati alla recitazione, non hanno raggruppamento strofico e sono per lo più di contenuto gnomico-didattico. Walther non è il consueto minnesinger che canta in onore della sua dama per convenzione e la cui nota caratteristica è se mai nel rivolgersi non soltanto a donne maritate ma anche a fanciulle nubili, "magedin", di basso ceto. Egli è qualcosa di più; dallo strimpellio del "Minnesang" convenzionale udito in gioventù egli si eleva ben tosto

a poeta politico e sentenzioso, a banditore del pensiero imperiale staufico, a glorificatore della corona cesarea, a educatore e ammonitore dei regnanti così temporali come spirituali. La poesia di Walther è nata in maggior parte all'ombra delle Corti, ma sin da principio afferma chiaramente la sua personalità di fronte alla "cortigianeria" consueta. La sua attività giovanile si svolge alla Corte viennese del duca Federico di Babenberg, dove egli tiene tenzoni letterarie col suo maestro Reinmar (*Poesie d'amor cortese*) e si scaglia contro ogni convenzione e ogni gretto pregiudizio. Quando per la morte del duca Federico (1198) e l'ascesa al trono del duca Leopoldo, a lui non favorevole, è costretto ad abbandonare la Corte di Vienna, comincia il suo ramingare di paese in paese che noi possiamo seguire negli "Sprüche". Ciò che rende così vivi questi componimenti è appunto la loro immediata aderenza agli avvenimenti personali del poeta e a quelli più vasti della storia dell'impero. Come la ingiustizia del duca Leopoldo è espressa amaramente in "A me è chiusa la porta della felicità" ["Mir ist verspart der saelden tor"], così la tristezza del proprio stato randagio si amplifica in un lamento sulle sorti dell'impero dopo la morte di Enrico VI nel pessimistico "Io sedevo su un sasso" ["Ich saz ûf eine steine"]. Le lotte per la elezione di Filippo di Svevia contro Ottone IV di Brunswick "Udii l'acqua mormorare" ["Ich hôrte ein wazzer diezen"], la gioia per la incoronazione di Filippo "La corona è più antica del re Filippo" ["Diu krone ist elter, dan der kûnec Philippes sî"], lo sdegno pubblico contro gli intrighi di Innocenzo III e di tutto il clero (nel ciclo chiamato "Hep-tade"), la incoronazione di Ottone IV (1209) dopo l'assassinio di Filippo "O imperatore, io messo del Signore" ["Her keiser, ich bin frônebote"], il desiderio di avere finalmente un piccolo feudo proprio "Voi signore di Roma, re di Puglia, abbiate compassione" ["Von Rom vogt, von Pülle kûnec, lâit iuch erbarmen"] e la gioia di averlo avuto dal giovane Federico II di Sicilia "Io ho il mio feudo, vivaddio, io ho il mio feudo" ["Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen"]; tutti questi avvenimenti e passioni pubbliche e private vengono espressi negli "Sprüche" che perciò non sono liriche oziose ma palpitanti documenti di vita. Accanto agli "Sprüche", che rappresentano la parte storica della produzione di Walther, vi sono i "Minnelieder" che ne rappresentano, per così dire, la parte ideale. E come nella prima egli afferma una spiccata personalità nel genere della fedeltà cor-

tigiana, così nella seconda rivela una fresca originalità nella cortesia d'amore. Discepolo del "Minnesang" tradizionale, anche Walther conosce e osserva la scala medievale dei valori morali (utile, justitia, temperantia, fortitudo, prudentia), i quali insieme costituiscono la "êre" (onore) e conducono al "summum bonum". Ma quel che lo rende appunto il più grande minnesinger è la sua nuova sensibilità morale. L'amore, la "Minne", è già per lui non più cortesia ma passione e "virtus"; "l'amore è tanto cosa del cielo, che io lo prego di guidarmi lassù", egli dice. E proprio Walther è l'autore della distinzione, poi divenuta abituale dopo di lui, fra "amore celeste" e "amore terreno" ["hohe Minne" e "niedere Minne"] dei quali il primo educa ed eleva l'uomo, mentre il secondo lo abbassa e avvilisce. Questo presupposto morale porta con sé la trasposizione dell'amore da valore sociale a valore etico-religioso, ossia da prerogativa di classe a prerogativa di virtù, per cui Walther può cantare "il vero amore" nel "Minnelied" "Herzeliebeze frouwelîn" nella forma seguente: "Tu, mia dolce fanciulla, che vuoi che io ti dica di più se non che nessuno ti adora più di me? Mi rimproverano che il mio canto si volga in così basso luogo, ma costoro non conoscono l'amore. La bellezza vale meno dell'amore e, comunque, io ti sono devoto e preferisco il tuo anello di vetro a quello d'oro di una regina, poiché tu sei fedele e onesta e non posso temere di soffrir mai per tuo volere. Ma se tu non avessi queste virtù, giammai potresti essere mia. E allora, deh il cuore mi si spezzerebbe". Sicché Walther, amando una fanciulla di condizione inferiore (l'anello di vetro è segno di povertà), le dice che avendo fedeltà e onestà è superiore a una regina e quindi degna di essere amata. E ciò contro tutti i pregiudizi sociali. Un'altra caratteristica del "Minnelied" di Walther è, oltre alla immediata freschezza delle immagini tolte alla natura, l'umorismo o, per dir meglio, la tendenza al grottesco, che rovescia l'ideale in parodia. Così una volta ("Allorché l'estate era venuta") ["Dô der sumer komen was"] si mette a raccontare un sogno, e nel sogno gli pare già di possedere realmente tutte quelle finte bellezze, allorché sul più bello una miserabile cornacchia gli stride sul capo e lo sveglia: interrogata una indovina sul significato recondito del sogno, questa gli svela nientemeno che due più uno fanno tre e che il pollice è un dito. Anche il sentimento religioso, ha larga parte nella ispirazione poetica di Walther, passando, con l'andare degli anni, dal tono sentenzioso entusiastico a quello melanconico del raccoglimento.

Gli ultimi canti hanno un sottotono di melanconia, di pessimismo e di continua scontentezza per tutte le cose del mondo, illuminati soltanto da una speranza: quella di poter mettersi al servizio del Signore e andare in crociata in Terra Santa ("Ora solo è a me cara la vita") ["Allerêrst leb ich mir werde"]. Quello che è ritenuto come l'ultimo canto che egli abbia scritto: "Ohimé, dove sono dileguati tutti i miei anni?" è pieno di una profonda e drammatica melanconia sulla "vanitas vanitatum". Walther in esso esprime il pessimismo e la stanchezza della vita degli ultimi anni. Con l'interrogazione disperata "Ohimé, dove sono dileguati tutti i miei anni?" comincia questa elegia che è come un addio sfiduciato alla vita e un appello all'eternità. Tutto ciò che lo circonda gli pare estraneo; i monti tra cui è nato lo guardano stupiti, i suoi compagni di gioco sono vecchi e stanchi, il bosco degli abeti è tagliato e l'aratro passa dove esso era; solo l'acqua scende per il suo corso. Il mondo è avvolto di tristezza, l'imperatore è schiacciato dal bando papale e perfino gli uccelli nel bosco tacciono di dolore. Vana è la vita, solo illusioni e gioie passeggiere concede il mondo in cambio della pace dell'anima che esso toglie. Perciò, cavalieri, armatevi per la causa di Dio. Potesse anche il vecchio poeta con un getto di lancia guadagnarsi il paradiso! Da una parte vi è il disgusto del mondo, e constatazione della sua nullità, accoramento per la lotta eterna fra il papa e l'imperatore che ora è posto fuori della grazia della Chiesa, dall'altra parte brilla lontano un solo barlume di speranza, quella che sia ancora possibile guadagnarsi la beatitudine celeste combattendo per Dio in Terra Santa. Con questo singhiozzo si spegne la voce di uno dei poeti più universali della Germania.

JOHANNES VON SAAZ (XV secolo)

Il contadino di Boemia [*Der Ackermann aus Böhmen*]. Prima importante opera di poesia umanistica tedesca, composta nel 1400 da tale Johannes von Saaz che il Burdach credette di identificare con lo scrittore della Cancelleria di Praga Johannes Pflug von Rabenstein; ma l'attribuzione è stata messa in discussione, recentemente anche dallo Hübner. È un dialogo in 32 capitoli che si svolge fra la Morte e un contadino rima-

sto vedovo. Questi rimprovera alla Morte di avergli strappato la giovane moglie durante un parto, adduce argomenti tolti alla filosofia antica per difendere i diritti della vita, si richiama alla teoria dell'eterna rinascita di Platone, parla della fedeltà e dell'amore coniugale e si ribella contro l'ingiustizia di una fine prematura. La Morte, da parte sua, risponde con parole scettiche sul valore della vita e del mondo, considera vano e spregevole tutto ciò che sono e tutto ciò che fanno gli uomini, cita sentenze ascetiche, cita l'ammonimento di Aristotele che non bisogna attaccarsi alle cose terrene e afferma la necessità della esistenza della morte per il bene stesso del genere umano. Alla fine decide della disputa Dio stesso il quale conclude: "Entrambi avete bene lottato: il dolore forza l'uno al lamento, l'accusa forza l'altro alla verità. Perciò tu che accusi abbi l'onore, e tu o Morte abbi la vittoria! Ogni uomo deve la vita alla morte, il corpo alla terra e l'anima a me". La morte ammutolisce; ma il contadino innalza a Dio un inno di fede e di devozione. Il nascente umanesimo si annuncia non soltanto nella splendida forma, nella finitezza retorica e nelle reminiscenze di quest'opera ma anche e soprattutto nel concetto informatore che è di divino e sereno equilibrio fra la terra e il cielo, fra diritti dell'anima e del corpo, fra volontà umana e necessità di un ordine universale, fra dolore terreno e fede nella giustizia di Dio. L'opera si trova sulla stessa linea della *Consolazione della filosofia* di Boezio, dei *Rimedi dell'una e dell'altra fortuna* del Petrarca e di tutti i trattati consolatori dell'umanesimo italiano. Essa ebbe in Germania grande diffusione e figura fra i primi libri a stampa dell'editore Pfister di Bamberg negli anni 1460-64.

MARTIN LUTERO (1483-1546)

Canti Sacri. I "Lieder" religiosi sono una delle grandi opere di Martin Lutero. Essi, in numero di 42, furono composti in buona parte nel 1523-24: 18 furono pubblicati nel 1524 nello *Erfurter Enchiridion*; altri 7 nello stesso anno, nel *Geistliches Gesangbüchlein* di J. Walther: "Eine feste Burg" è stato attribuito dallo Spitta al 1521, ma è quasi certamente del 1528, prima della Dieta di Spira. Secondo la fonte a cui attingono, possono essere distinti così: 1) alcuni sono rifaci-

menti di salmi come “Aus tiefer Not schrei ich zu dir...” (“In profonda angoscia io grido a te”) dal Salmo 130; “Ach Gott vom Himmel, sieh darein...” (“Dio del cielo, guarda qui dentro”) dal Salmo 12; “Es woll uns Gott gnädig sein...” (“Dio ci sia misericordioso”) dal Salmo 67; “Eine feste Burg ist unser Gott...” (“Il nostro Dio è una fortezza”) dal Salmo 46; 2) altri provengono da sequenze e inni latini come “Herr Gott, dich loben wir” (“Te deum laudamus”); “Komm, heiliger Geist” (“Veni, sancte Spiritus”); “Mitten wir im Leben sind” (“Media vita in morte sumus”); 3) altri riesumano antichi canti religiosi popolari come “Nun bitten wir den heiligen Geist” (“Ora preghiamo lo Spirito Santo”); “Christ ist erstanden” (“Cristo è risorto”); “Gelobt seist du, Jesu Christ” (“Sii lodato, Gesù Cristo”); 4) e altri infine sono di invenzione originale come “Nun freut euch, liebe Christen” (“Ora gioite, cari cristiani”); “Vom Himmel hoch, da komm ich her” (“Dall’alto del cielo io vengo”). Gli inni religiosi di Lutero hanno avuto un’importanza enorme: dal punto di vista religioso perché, accompagnati dalla musica, rappresentano il mezzo più potente di persuasione per l’animo tedesco data la sua sensibilità al rapimento mistico della musica e del canto; dal punto di vista letterario perché fondano un nuovo genere poetico che darà frutti rigogliosi in appresso con Paul Gerhardt nel secolo XVII, con Spener, Francke e Zinzendorf nel sec. XVIII, con Novalis e Spitta nel secolo XIX. Il più noto è l’inno “Il nostro Dio è una fortezza”, stampato per la prima volta nella raccolta *Inni* di Wittemberg nel 1529. È un rifacimento del Salmo 46. Scritto quando i Turchi, invasa l’Austria, erano sotto le mura di Vienna, l’inno risente di quegli anni così pieni di tragici avvenimenti per la nazione, e per Lutero in particolare: lotte intestine e minacce esterne; malattie e travagli spirituali; “È una fortezza il nostro Dio; nostra buona armatura e spada. Egli ci libererà da tutte le angosce che ci opprimono. Il vecchio e terribile nemico oggi ci minaccia. Grande potenza e grande astuzia sono le sue armi crudeli. Nessuno sulla terra lo può fronteggiare. Quand’anche il mondo tutto fosse pieno di demoni e volesse ingoiarci, noi non per questo temeremo... Siamo noi che vinceremo... Ben vana è la nostra forza, ed eccoci perduti. Ma per noi combatte l’uomo che Dio stesso ha scelto. Domandi chi sia? Egli è Gesù Cristo, il Signore delle angeliche schiere (Sabbath). Non vi è altro Dio che lui. È lui che riporterà la vittoria. Che essi uccidano i nostri corpi, che ci tolgano i nostri

beni, le figlie, le spose: lasciate pure che tutto parta; essi nulla guadagneranno. Il Regno infine ci resterà". Più ricco di drammaticità che di intima spiritualità e adatto per un popolo di fede ancora medievale, esso era destinato a inno popolare, e tale è rimasto: a inno, soprattutto, di crisi nazionali — come l'inno inglese *Dio protegga il re*, più antico e che con esso ha qualche analogia. L'autorità del suo compositore, la larghezza del disegno, che lo adatta a popoli e circostanze diverse, il suo tessuto simbolico e mistico, lo predestinarono a essere, parole e melodia, l'inno protestante di tutte le Chiese e denominazioni, specie nell'ora delle grandi decisioni, dei forti dolori pubblici e delle grandi sciagure nazionali.

JACOB BÖHME
(1575-1624)

Aurora nascente ossia **La radice della filosofia, dell'astrologia e della teologia** [*Aurora oder die Morgenröte im Aufgang, Wurzel der Philosophie, der Astrologie und der Theologie*]. Opera filosofica uscita nel 1612. Rimase allo stato frammentario; è una sorta di memoriale, nel quale l'autore notava man mano che gli si presentavano tutti quegli elementi della sua mistica che ricorderà e svilupperà poi nelle opere seguenti (*Tre principi della vita divina, Il grande mistero*, e altre). Nell'introduzione pone le basi della sua dottrina dualistica: "La natura ha in sé due qualità: l'una celeste e santa, l'altra infernale e aspra e divorante"; e il modo di risolvere questo dualismo: "Se l'uomo eleva la mente verso la divinità, lo Spirito Santo penetra e opera in lui". Rifà poi la storia dell'umanità, concepita organicamente, come perenne lotta tra l'albero del bene e l'albero del male che si disputano il cuore dell'uomo. L'albero del bene finalmente "s'infiamma della propria qualità per il fuoco dello Spirito Santo" e quello del male "della fiamma infernale nel fuoco della collera divina" e i due regni si separano poi definitivamente, né l'uomo può passare ormai più dall'uno all'altro: paradiso e inferno. Indica poi al lettore il significato del sottotitolo: la filosofia considera la potenza di Dio e la dipendenza del mondo da Dio; l'astrologia "le virtù" della natura, delle stelle e degli elementi che generano le creature; la teologia il regno di Cristo che si oppone all'inferno. Il testo è assai confuso: e ne è conscio

anche l'autore, che spiega per l'appunto come questo titolo di *Aurora nascente* si addica a questa sorta di prima illuminazione del mistero che si schiuderà soltanto per pochi iniziati, quali sono i semplici che sanno contemplare la divinità nel profondo della loro anima. Nel testo si segue un doppio processo: teogonico e cosmogonico. Nel primo si tratta della vita trinitaria di Dio, che contiene in sé tutte le qualità. Nella cosmogonia vediamo la natura divina distinguersi in sette "fonti di spirito" o "qualità", delle quali le prime tre (astrigente, dolce e amara) rappresentano le qualità "cosmogoniche" di Dio che producono il "fulmine" o "lampo", in cui la qualità, l'amore, vince la collera e la luce le tenebre; l'amore, trionfante a sua volta, genera le qualità dette "gioiose" (luce, suono, corporeità). Questa lotta tra l'amore e la collera si perpetua nel mondo in lotta tra bene e male e gli è costitutiva. Anche in Dio quindi sussistono entrambi, male e bene, in quanto il male è paragonato all'oggetto che riflette la luce e la rende visibile. Il male in Dio è l'elemento attivo che viene perennemente superato dalla misericordia; mentre nelle nature angelica e umana è peccato perché queste preferiscono rimaner nelle tenebre e si rifiutano al superamento. Cristo rappresenta la quarta qualità: irraggiungibile ideale dell'uomo. Il Böhme, che diceva di scrivere per diretta ispirazione divina, entrò in conflitto con la Chiesa luterana alla quale apparteneva, ma ciò valse a diffondere maggiormente la sua opera, che suscitò entusiasmi soprattutto in Inghilterra e, nel secolo successivo, in Francia. Troviamo già quegli spunti che riprenderanno i filosofi romantici, primo fra tutti lo Schelling.

JOHANN MICHAEL MOSCHEROSCH
(1601-1669)

Meravigliose e veridiche visioni di Filandro di Sittewald [*Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald*]. Satira in prosa apparsa a Strasburgo nel 1642. Filandro di Sittewald giunge in un castello dove in quattordici visioni sfilano davanti a lui diavoli, dannati, spiriti e gli eroi tedeschi Ariovisto e Arminio. Di qui un confronto fra gli antichi e i moderni germani che non riesce molto favorevole a questi ultimi e che culmina con l'apparizione di Till Eulenspiegel, il popolare personaggio tedesco simbolo della buffoneria con-

tadinesca, arguta e bonaria, il quale respinge tutte le pazzie che l'epoca presente compie cercando di attenuarle col nome di "eulenspiegelate" (come chi dicesse "bertoldate"): egli infatti non ha mai finto uno spirito che non aveva, non si è mai ribellato al padrone, non ha mai simulato una gioventù perduta, non ha fatto false promesse, non ha divinizzato il denaro né tradito l'amico e via di seguito. Ispirata per molti elementi dalla letteratura spagnola e particolarmente dal Quevedo, l'opera è scritta nello stile in parte popolaresco, in parte sovraccarico di immagini e forzato di tono, che era caro al gusto dell'epoca; ma rappresenta una notevole affermazione dello spirito nazionale e popolare tedesco che il Moscherosch cercò sempre di opporre all'imitazione straniera pur non sapendovisi completamente sottrarre.

PAUL GERHARDT
(1607-1676)

Inni Evangelici [*Evangelische Kirchenlieder*]. Costituiscono l'opera principale di Gerhardt che dopo Lutero è il più grande poeta religioso tedesco protestante. Sono circa 130 di cui molti entrati a far parte della innografia evangelica universale. Oltre a inni di invenzione propria nell'opera di Gerhardt ne troviamo alcuni ripetuti dalla Bibbia e dai Salmi e altri ricalcanti inni latini di san Bernardo e preghiere di Johann Arndt. In confronto con Spee, l'innografo cattolico, Gerhardt è più semplice, più serio ma anche più ardito; e in confronto con Lutero, che è il più grande innografo protestante, egli non ha il fanatismo battagliero ma è più sereno e più conciliante. Il grande merito di Gerhardt è di dare alla materia religiosa un accento personale per cui egli precorre, pur nel campo della innografia ecclesiastica, il soggettivismo della lirica profana successiva. Tutte le celebrazioni dell'anno ecclesiastico hanno un proprio inno nell'opera di Gerhardt: all'Avvento è dedicato "Wie soll ich dich empfangen?" ("Come ti debbo io accogliere?"); a Natale: "Fröhlich soll mein Herze springen" ("Lieto deve saltare il mio cuore"); alla Passione: "O Haupt voll Blut und Wunden" ("O capo coperto di sangue e ferite"); a Pasqua: "Auf, auf, mein Herz mit Freuden" ("Su su mio cuore con gioia"); a Pentecoste: "Zeuch ein zu meinen Toren" ("Entra per le mie porte"). Gerhardt celebra anche il

regno terreno creato da Dio con le sue bellezze; egli canta al mattino: “Wach auf, mein Herz, und singe dem Schöpfer aller Dinge” (“Destati o mio cuore e canta al Creatore di tutte le cose”); alla sera: “Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städt und Felder” (“Ora riposano tutti i boschi, bestie, uomini, città e campi”); all'estate: “Geh aus, mein Herz und suche Freud in dieser schönen Sommerzeit” (“Esci, mio cuore e cerca letizia in questa bella estate”). Anche avvenimenti contemporanei vengono celebrati; così la fine della guerra dei Trent'anni: “Gottlob! Nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort” (“Sia lode a Dio, ormai risuona la parola di pace e di gioia”). Molti di questi canti vanno oltre i limiti del puro inno religioso per il loro contenuto universale e umano, come “Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt Der allertreusten Pflege des, der den Himmel lenkt” (“Affida il tuo cammino e ciò che opprime il tuo cuore alla più fida cura di chi governa il cielo”). La caratteristica barocca della contrapposizione di vita e morte, guerra e pace, gioia e dolore, luce e tenebre, ecc., si estende anche ai canti di Gerhardt, i quali però mitigano in sé questi contrasti con la forza agguagliatrice della fede e con una certa serenità fiduciosa. Fin nel verso di Goethe “Wer nie sein Brot mit Tränen ass...” (“Chi mai non mangiò il suo pane con lacrime...”) echeggia la voce di Gerhardt che prima aveva cantato “Wie lange soll ich jammervoll mein Brot mit Tränen essen...” (“Quanto a lungo debbo mangiare il mio pane con lacrime...”).

ANDREAS GRYPHIUS (1616-1664)

Cardenio e Celinda [*Cardenio und Celinde*]. Tragedia in cinque atti, in versi, apparsa nel 1657. L'argomento è tolto da una novella spagnola “La potenza della delusione”, contenuta nella raccolta *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares* (1625) di Juan Pérez de Montalván (1602-1638), che il Gryphius lesse nella traduzione dell'italiano Biagio Cialdini, uscita a Venezia nel 1637. La scena si svolge a Bologna “madre delle scienze e delle arti liberali”: lo studente spagnolo Cardenio ama la nobile Olimpia, che però, in seguito a un complesso di complicate vicende, è sposata da Lisandro, e si consola con la frivola Celinda, di cui uccide l'amante Marcelio

in un accesso di gelosia. Disperato di non poter dimenticare Olimpia, vuol partire da Bologna, ma prima vuol vendicarsi di Lisandro. Una notte lo attende, ma, attirato da una storia di spiriti, giunge in una cripta, dove incontra Celinda la quale sta cercando filtri di amore per assicurarsi l'affetto di lui. I due amanti, ritrovatisi nel momento in cui sembrano culminare le loro follie, riescono a elevarsi a una salutare reazione: Celinda si pente e Cardenio implora perdono dalla "purissima anima" di Olimpia, trovando infine in sé un equilibrio e una saggezza. Nella prefazione l'autore si scusa di avere scelto un soggetto borghese e un parlare comune avendo voluto rappresentare una storia da lui udita come vera in Italia; la tragedia costituisce infatti un passaggio tra lo spirito e le forme della tragedia classica e quelli del dramma borghese, che verrà di moda nel Settecento. Nei primi tre atti e nell'ultimo predomina ancora il racconto, con toni di classicità; nel quarto si svolge l'azione. Notevole è l'influenza di Shakespeare e del drammaturgo olandese Joost van den Vondel. La tragedia ebbe lunga fortuna in Germania, particolarmente nell'epoca romantica: ne diedero due rifacimenti Arnim von Achim, che fonde il motivo con la leggenda dell'*Ebreo errante*, e Immermann.

ANGELUS SILESIUS (1624-1677)

Cherubico pellegrino [*Cherubinischer Wandersmann*]. Versi mistici di Johannes Scheffier detto, dopo la sua conversione al cattolicesimo, Angelus Silesius, cioè Messaggero di Slesia, dalla sua patria, usciti nel 1657, prima col titolo di *Cose spirituali rimate per senso e per finali* [*Geistreiche Sinn- und Schlussreime*], poi in una seconda edizione nel 1675 con una aggiunta portante il nuovo titolo, sotto il quale sono ora conosciuti. Son tutti distici di contenuto mistico, in parte scritti prima della conversione, e poeticamente i più importanti. Ognuno di essi racchiude un pensiero a sé. "Questi versi — dice l'introduzione — furono scritti spontaneamente come nacque dal cuore e intendono indirizzare il lettore verso la contemplazione del 'Dio nascosto' e della sua santa sapienza", e lì "dove l'intelletto s'oscura e vacilla" prosegue il lettore e "viva la contemplazione divina con perenne amore per la gloria di Dio". E perché l'anima giunga a queste sommità ha

da essere “di finissimo oro, rigida come pietra, limpida come cristallo”. Dio è in quest’anima “come il fuoco” ed essa in Dio come “l’apparenza”, uniti così come il fuoco e la fiamma che è la sua apparenza. E da questa intimità l’anima ha da “partorire il Signore” come fece Maria, senza curarsi di capirlo, poiché “Dio è puro nulla, né lo tocca spazio e tempo, e tanto più si cerca d’afferrarlo e tanto più sfugge”. Perciò l’anima è tanto più vicina a Dio quanto più è tranquilla e non s’affanna nella vana ricerca. In questi piccoli componimenti lirici Angelus Silesius esprime con grande ardore lo slancio della sua anima verso la “unio mystica” con Dio. Alcuni motti contengono un audace parallelismo fra Dio e l’uomo come quello famoso: “Io so che senza me Dio non può vivere un istante. Se io mi annullo, Egli deve rendere lo spirito per indigenza”. L’intera raccolta è una tipica espressione del misticismo barocco tutto contrasti e antitesi: luce e tenebre, eternità e tempo, tutto e nulla, grazia e sdegno, vita e morte ecc. I primi cinque libri rivelano la lotta sopportata dal poeta al tempo della sua conversione. Si trovano già qui versetti contro la dottrina della predestinazione e si manifesta il bisogno di una vita religiosa più calda e umana: “Chi crede senz’amare è come una botte vuota, che risuona, ma non contiene nulla”. Nel sesto libro, il Silesius, fattosi frate e quindi entrato pubblicamente in polemica col protestantesimo, rinuncia alla pura vita contemplativa e la sua mistica si fa più attiva. Ora il mondo diventa un’arena di lotta dove nessuno potrà venir coronato se non esce vittorioso dal combattimento della vita, ciò ch’è possibile solo a un cristiano cattolico. Angelus Silesius non è un filosofo, ma un mistico e soprattutto un poeta, nato, come altri poeti religiosi dell’epoca, quasi da un bisogno del popolo tedesco travagliato dalla guerra dei Trent’anni e da più di un secolo di arida discussione dottrinaia. Il suo pensiero si riallaccia alla grande tradizione di Meister Eckhardt delle *Prediche di Taulero* e degli altri mistici del Trecento attraverso il Falckenberg e il Weigel, teologi mistici della fine del Cinquecento, e soprattutto al Böhme, le cui opere conobbe in Olanda. Il quietismo dei suoi primi libri influì sulle contemplazioni mistico-orientali del Rückert e offerse pensieri e immagini alla filosofia dello Schopenhauer, che lo definì “meraviglioso e di insondabile profondità”. Ma già la sua poesia a contenuto religioso era stata esaltata dai romantici convertiti del gruppo di Friedrich Schlegel e da Theodor Körner.

HANS JAKOB CHRISTOFFEL GRIMMELSHAUSEN
(1625-1676)

L'avventuroso Simplicissimus [*Der abenteuerliche Simplicissimus*]. Romanzo picaresco uscito in 5 libri nel 1668, in 6 l'anno seguente, sotto lo pseudonimo di German Schleichheim von Sulsfort. Anche l'autore condusse vita varia e movimentata in quell'epoca avventurosa, e il racconto ha infatti la freschezza e la spontaneità della vita vissuta. Simplex è nato a Spessart, si direbbe verso il 1622, da umili boscaioli e se ne vanta contro tutti i buffoni "che van pel mondo azzimandosi di nestrini multicolori e di antenati illustri". La beata ignoranza della sua giovinezza, egli racconta, era tale che non poteva nemmeno accorgersi di non saper nulla. Ma intorno alla sua infanzia infuria la guerra dei Trent'anni, che non fu poca cosa: lo sa bene il povero Simplex che prende contatto col mondo e con gli uomini una notte in cui i soldati di non si sa quale parte, ché tutte erano ugualmente buone per saccheggiare e tormentare, invadono e bruciano anche la sua capanna. Il fanciullo impaurito fugge e viene raccolto nel bosco da un eremita, che lo tiene presso di sé istruendolo nella religione e mettendolo in guardia contro il mondo, del quale d'altronde Simplex ha una paura folle. Ma l'eremita muore, la soldataglia invade anche l'eremo e porta con sé ad Hanau l'ingenuo ragazzo che, preso per spione, vien malmenato e torturato, e finalmente liberato da un pastore protestante che passa per caso e lo riconosce. Il governatore, cognato del defunto eremita, lo fa suo paggio ed egli riceve qui il cognome di "Simplicissimus" che a lui, ignaro persino della sua origine, va a pennello. La fortuna dura poco: il suo padrone, vedendolo tanto balordo, vuol fargli perdere il senno addirittura e, dopo un violento trattamento per impaurirlo, ne fa il suo pazzo buffone. Simplex, avvertito dal suo pastore, riesce a tener salda la ragione, ed eccolo nella sua parte di finto folle che approfitta dell'impunità concessa alla stoltezza per dire in faccia a tutti ciò che gli aggrada. Le avventure continuano a ritmo sempre più incalzante: rubato dai Croati che lo regalano, buffone, al loro colonnello, Simplex riesce a fuggire e ricomincia la vita solitaria nel bosco, non più da eremita ma da brigante; dopo strane avventure di stregonerie finisce ancora buffone a Magdeburgo presso gli imperiali, donde fugge di nuovo travestito da donna tra le più comiche peripezie; riconosciuto e preso, sarebbe spacciato se non sopraggiunges-

sero gli Svedesi a salvarlo. Prende parte alla celebre battaglia di Wittsbach della quale ci dà una descrizione vivacissima e passa un brutto quarto d'ora: "Eravamo così prossimi alla nostra brigata", racconta, "da riconoscere le uniformi e seguirne le mosse: e quando uno squadrone svedese caricò i nostri, fummo in pericolo quanto i combattenti, poiché l'aria s'oscurò in un baleno per le gran palle che fischiavano intorno, sí che pareva si volesse onorarci con una salva straordinaria". Viene ancora catturato dagli imperiali. Qui comincia la sua brillante carriera di soldato nella quale si acquista con mezzi piú o meno leciti denaro e gloria: Simplex, ora chiamato il "cacciatore di Soest", è celebre ovunque. E le avventure si susseguono ancora finché l'eroe ritorna malconco dal viaggio a Parigi, dove ha avuto straordinarie fortune d'amore, è stato derubato dai briganti e rovinato dal vaiuolo. Non gli resta che arruolarsi nuovamente moschettiere. Ma via via si rifà brigante e poi di nuovo soldato, si converte per burla al cattolicesimo, e l'altalena della fortuna lo porta ancora ora in alto ora in basso, senza fargli perdere il suo magnifico ottimismo. Passa per l'epica e straordinaria avventura di Mummelsee (il lago senza fondo) e scende fino al centro della terra dove s'intrattiene col re dei Silfi sulle tristi condizioni del mondo. Col tesoro che questi gli dona, compra il campicello in riva al lago per riposare finalmente coi genitori ritrovati. Qui il romanzo parrebbe finito, ma l'autore volle ancora continuarlo con altre avventure di viaggi e altri sogni allegorici, dopo di che ritroviamo finalmente il nostro Simplicissimus nell'isola deserta dove s'industria a lavorare e, convertito sul serio, a prepararsi "alla buona morte". Quest'ultima parte precorre il gusto per le avventure alla *Robinson Crusoe*; la piú interessante e riuscita rimane però quella che riguarda l'ambiente soldatesco, per la vivace e fresca rappresentazione realistica. Si sentono qui una vera originalità e un progresso sulle altre precedenti opere del genere, come per esempio il *Till Eulenspiegel*: questo rimane anonimo popolare, il *Simplicissimus* porta l'impronta della personalità del suo autore. Il Grimmelshausen conobbe certamente, attraverso il Moscherosch, col quale ebbe rapporti personali, i romanzi picareschi spagnoli e, introducendo e ambientando in Germania il romanzo d'avventura, creò un tipo che unisce allo sbandato e spregiudicato vagabondaggio dei picari, una ingenuità generosa alla Parsifal, un elementare senso di bontà e di giustizia che le varie vicende non sommergono mai completamente. I

dotti contemporanei sdegnarono il romanzo per la sua ribellione a ogni regola e non capirono quanto valore esso avesse anche stilisticamente per la sua presa di contatto con la viva lingua della borghesia, ormai unica custode dell'antico idioma locale, degenerato nel popolino per le troppe invasioni straniere e nei letterati che gli avevano preferito il francese e il latino o l'avevano irrigidito nelle norme e nelle regole dell'Opitz e dei grammatici suoi seguaci. Il *Simplicissimus* può considerarsi "oasi nel deserto" della letteratura tedesca dell'epoca, e la sua immensa popolarità spiega le continuazioni che il Grimmelshausen diede al romanzo con il *Mirabile saltincampo* e la *Biografia mirabile dell'arcitruffatrice e rivoluzionaria Courasche*.

GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646-1716)

La monadologia [*Monadologie*]. Opera scritta in francese nel 1714, nella quale l'autore riassunse per il principe Eugenio di Savoia la sua filosofia. Il manoscritto, pubblicato postumo, è senza titolo: quello attuale, divenuto poi tradizionale, gli fu dato dal primo editore che pubblicò lo scritto in francese, l'Erdmann, nel 1834. Il punto di partenza della metafisica leibniziana è in questa operetta il concetto di "monade": essa è una sostanza semplice, cioè senza parti: non un atomo fisico, bensì un centro di energia dotato di capacità rappresentativa. Così concepita, la monade non nasce e non muore, non potendo essere formata per composizione, né distrutta per dissoluzione; ma neppure potrebbe essere principio di mutamento e di divenire, se non la si concepisse come mutevole in se stessa, in modo che il mutare delle sue qualità sia anche principio di individuazione della monade stessa. Questo mutamento, parziale e continuo, è la "percezione": tutto il divenire cosmico è risolto nella coscienza percettiva delle monadi. Questa coscienza può essere più o meno chiara e distinta: a seconda del grado di chiarezza e distinzione le monadi si dispongono in gerarchia e si possono approssimativamente distinguere in tre gruppi: "entelechie" semplici, dotate di piccole (cioè oscure e confuse) percezioni; "anime" (dotate di percezioni più chiare e distinte, e di memoria, la quale permette quell'embrione di ragionamento che è l'asso-

ciazione di idee); “spiriti” (dotati di “appercezione”, cioè coscienti della legge del loro mutare; ma siccome, come vedremo, ogni monade è quantitativamente tutto l’universo, la coscienza delle proprie leggi è coscienza delle leggi dell’universo, quindi ragione scientifica). I ragionamenti di cui gli spiriti sono capaci, sono fondati su due principi: quello di contraddizione e quello di ragion sufficiente. Le verità che sottostanno a entrambi i principi sono “verità di ragione”; quelle per cui non è possibile applicare il principio di contraddizione sono le “verità contingenti” o “di fatto”. Ora, le verità di ragione concernono la pura possibilità: occorre un Essere realissimo che, pensandole, le renda reali; così le verità contingenti devono trovare la loro necessità in una mente infinita e necessaria. Questo è Dio, monade somma, infinita, dotata di percezioni assolutamente chiare e distinte. Qui si presenta una difficoltà: il Leibniz segue, e anzi è tra i fondatori di quella concezione che diverrà la base del naturalismo del sec. XVIII, per esempio, di un Laplace: ogni avvenimento dell’universo è determinato e collegato con tutti quanti gli altri (“complicatio omnium”); ma, d’altra parte, le monadi, essendo semplici, non possono mutare che al proprio interno, non possono ricevere impressioni dal di fuori; ogni monade è dunque tutto un universo: come mai abbiamo un universo solo anziché infiniti, come mai ciascuna monade può conoscere, sia pure a suo modo, tutto quanto il cosmo? Leibniz risolve il problema postulando un’“armonia prestabilita”: Dio ha creato le monadi secondo un piano, in modo che ciascuna, senza uscire da sé, ripeta al suo interno gli avvenimenti di tutte le altre. Il mondo nasce quindi da un calcolo divino (“cum Deus calculat fit mundus”): e, siccome è perfettissimo, Dio calcola in modo che in esso si realizzi il massimo di beni compostibili, onde questo è il migliore dei mondi possibili. L’armonia prestabilita serve a spiegare i rapporti fra anima e corpo, intorno ai quali si era tanto travagliato il pensiero cartesiano nel Seicento. Una monade si dice attiva nei riguardi di un’altra quando si rappresenta un fenomeno di essa in modo più chiaro e distinto. Il corpo è un aggregato di monadi dotate di minor chiarezza e distinzione che non lo spirito: perciò in linea generale questo è attivo nei riguardi del corpo, passivo in qualche caso. Sempre ed essenzialmente attivo è Dio, in cui veramente è la ragion sufficiente di tutto ciò che accade: in tal modo il Leibniz, malgrado tutti gli sforzi contrari, rinnova il determinismo spino-

ziano, da cui tentò invano di sottrarsi. Come pure l'etica leibniziana si riduce in sostanza alla formula di Spinoza "amor Dei intellectualis": lo spirito può comprendere Dio liberandosi da ogni passività e così amarlo come buono e sapientissimo Legislatore e Architetto. Il pensiero di Leibniz, così ricco di aspetti, atteggiamenti, punti di vista, problemi, è in questo scritto forzato in una sistemazione che lo irrigidisce: perciò il romanticismo tedesco, che pure svilupperà in maniera originale tutti i principali temi del pensiero leibniziano, misconoscerà, per colpa di tale sistemazione, i meriti del suo grande predecessore.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768)

Storia dell'Arte dell'antichità [*Geschichte der Kunst des Altertums*]. È l'opera più importante di Winckelmann edita nel dicembre 1763 a Dresda, con la data del 1764, dieci anni dopo il viaggio del grande archeologo in Italia; ed è il riassunto di tutte le sue conoscenze, fondamentale per il gusto neoclassico, per l'estetica idealistica e per la successiva storia dell'arte. Formatosi infatti in un ambiente dominato da una forte reazione alle forme barocche e anche al classicismo accademico francese, il Winckelmann diviene il maggiore rappresentante della polemica antisecentesca, l'assertore del culto dell'antichità, ed espone le sue teorie in una forma assolutistica e dogmatica. L'opera famosa si può dividere in tre parti: nella prima (libri I, II e III) l'autore delinea la storia dell'arte presso i popoli orientali: Egizi, Fenici, Persiani e presso gli Etruschi. Nella seconda, che è la più importante (libri IV-VIII) egli traccia una storia dell'arte greca di cui spiega la superiorità con la perfezione della natura del popolo, dovuta alla civiltà e alle condizioni climatiche eccezionali nell'Ellade. A queste teorie deterministiche, il Winckelmann, che attribuisce all'arte greca un valore esemplare per tutti i tempi, unisce un concetto mistico della Bellezza: "Solo dallo studio dell'arte greca impareremo a determinare il bello", scrive; e continua: "La Bellezza è uno dei misteri di cui vediamo l'effetto e che tutti sentiamo, ma il darne un'idea ben determinata non è riuscito ad alcuno". E più oltre: "Il concetto della Bellezza umana diviene tanto più perfetto quanto

piú può essere pensato conforme e concordante all'Essere Supremo". Onde l'arte dovrà tendere "all'unità" e alla "semplicità", poiché unità e indivisibilità sono gli attributi dell'Essere Supremo. Da qui deriva il famoso principio che sarà il dogma dell'arte neoclassica: "impassibilità", cioè la mancanza di individuazione e di passione, principio che il Winckelmann vede attuato nella statuaria greca. Tale concetto è giustificato storicamente dal fatto che il grande archeologo conosce solo poche testimonianze dell'arte greca, e sempre attraverso la mediazione dell'arte romana, giacché egli non studia gli originali ma le copie romane. La "calma grandezza", l'"impassibilità" sono dunque sommi attributi dell'arte greca, tuttavia, posto di fronte all'esigenza dell'espressione, il Winckelmann deve ammettere che "la bellezza senza l'espressione sarebbe insignificante, e l'espressione senza la bellezza sarebbe spiacevole". È bene quindi che esse si influenzino reciprocamente, e ne risulta un'armonia in cui la bellezza frena l'espressione e che l'autore chiama "grazia". Seguono, nel trattato, le regole sulla scultura; dopo aver esaminato i canoni di Mirone e di Policleteo, di Lisippo e di Vitruvio, il Winckelmann considera quello del Mengs e vi aderisce. Da ultimo egli divide l'arte in cinque periodi: lo "stile antico" (arcaico); l'"alto stile" (l'arte di Fidia); lo "stile bello" (che va da Prassitele a Lisippo e Apelle, e in cui l'arte acquista maggior grazia); la "decadenza" (l'arte alessandrina); e la "fine". Egli riprende qui la tradizionale dottrina dell'evoluzione nell'arte che si era svolta attraverso il Vasari e il Bellori, e lo sviluppo dell'arte greca diviene per lui uno schema universale adeguato a tutte le età, onde istituisce un parallelo con la pittura italiana dove lo stile sublime è rappresentato da Raffaello e Michelangelo. Negli ultimi libri della sua *Storia*, il Winckelmann descrive l'arte romana che egli considera come una appendice o un seguito dell'arte greca. La critica estetica moderna ha ripetutamente messo in rilievo gli errori teoretici del Winckelmann: il suo concetto astratto della Bellezza assoluta, la sua visione dell'opera d'arte subordinata alla realtà di natura, la sua teoria dell'evoluzione degli stili; e ha riconosciuto anche una limitazione critica in quell'esaltazione della "fase classica" dell'arte greca che ha precluso alla seguente archeologia ottocentesca la comprensione dell'arcaismo e dell'ellenismo. Ma la grandezza storica del Winckelmann resta immutata. Di fronte all'archeologia antica che si fondava in gran parte su notizie letterarie, l'opera del Winckel-

mann è quella di un innovatore che instaura la osservazione dei monumenti descritti con attenzione metodica e paziente, e cioè crea l'autentica scienza archeologica. Inoltre, per aver contrapposto alla storiografia biografica anteriore lo studio non delle personalità degli artisti, ma la storia dell'evoluzione delle forme, egli è stato considerato il fondatore della storia dell'arte ottocentesca, dominata appunto dal concetto evoluzionistico e degli stili. Dobbiamo riconoscere al Winckelmann, oltre a questa gloriosa posizione di storico e di scienziato, il fervore apostolico del suo culto per l'antichità onde poté formare il gusto di un'intera epoca ed eternamente comunicare dalle sue pagine quell'ideale di cultura e d'arte.

IMMANUEL KANT (1724-1808)

Critica della Ragion pura [*Kritik der reinen Vernunft*]. Opera capitale di Kant, alla quale il filosofo di Königsberg lavorò dal 1770 al 1781. Il pensiero tradizionale si presenta a Kant come dominato da due correnti, dell'empirismo e del razionalismo, le cui soluzioni del problema gnoseologico gli appaiono entrambe inadeguate. La prima, perché, traendo tutta la conoscenza dalla sensazione, deve giungere alla conseguenza che il conoscere umano è sempre individuale e contingente e non può contenere proporzioni universali e necessarie. La seconda, perché, ponendo nell'intelletto o ragione, in quanto detiene un patrimonio originario di conoscenze (innatismo), l'unica fonte del sapere, non giustifica come ne avvenga l'estensione. L'una e l'altra, insomma, non riescono a garantire quella congruenza del conoscere alla realtà oggettiva in cui fanno consistere la verità. Inutile, quindi, continuare a elevare sistemi di metafisica se prima non si esamini criticamente la capacità della mente umana a conoscere. "Conoscere è giudicare". Ogni nostra conoscenza si esprime infatti in un rapporto fra un soggetto e un predicato, ossia in un giudizio. Ma la struttura dei giudizi costitutivi della conoscenza può essere concepita diversamente a seconda della soluzione che viene data al problema gnoseologico; Kant, quindi, più che porre due sorta diverse di giudizi si riferisce implicitamente alle soluzioni su ricordate con la sua nota distinzione dei giudizi in analitici e sintetici. Nei primi il predicato è implicito nel

soggetto stesso dal quale è estratto per via di analisi (come quando diciamo: i corpi sono estesi; nell'idea di corpo è implicita l'idea di estensione), essi sono dunque "a priori" e quindi universali ma non arricchiscono la conoscenza. Nei secondi il predicato non è implicito nel soggetto ma è dato dall'esperienza (come quando diciamo: i corpi sono gravi); essi arricchiscono la conoscenza ma sono "a posteriori", cioè privi di universalità. Kant osserva però che i giudizi matematici sono sí a priori, gli oggetti della matematica non essendo "dati" al pensiero, ma venendo prodotti da esso, e tuttavia sintetici; ed egualmente nella stessa fisica vi sono giudizi sintetici sí, e quindi accrescitivi di conoscenza, ma a priori, e quindi forniti d'universalità e di necessità. Come sono possibili i giudizi sintetici a priori? Che è quanto chiederci: Come è possibile la matematica pura? Come è possibile la fisica pura? (pura: cioè come pura possibilità di conoscenza matematica e fisica). Ma, oltre a queste due scienze, l'uomo tende a conoscere l'assoluto; quindi la terza domanda: Come è possibile la metafisica come tendenza naturale? Kant intende così procedere a un esame della ragione in quanto facoltà di conoscere, per accertare la possibilità, la portata e i limiti della conoscenza umana. Non si tratta di una descrizione della ragione da un punto di vista psicologico, ma di vedere quali sono le forme fondamentali attraverso le quali l'attività della ragione si esplica per costruire quel mondo del sapere, che chiamiamo mondo dell'esperienza, in quanto alla ragione verrebbe qualcosa dal di fuori: si tratta del conoscere puro, ossia delle condizioni a priori del conoscere in quanto sia reso possibile da forme pure o a priori della ragione medesima. Tali forme pure, che non dipendono dall'esperienza, ma che rendono possibile l'esperienza stessa, Kant le chiama trascendentali. La *Critica della Ragion pura* consta di tre parti, oltre che di un'introduzione famosa alla seconda edizione: l'Estetica trascendentale, l'Analitica trascendentale, la Logica trascendentale. Nell'Estetica, che risponde alla domanda: Come è possibile la matematica pura?, si ha la dottrina delle forme pure o condizioni a priori della conoscenza sensibile. Queste forme sono lo spazio e il tempo, le quali unificano il molteplice che vien dato dalla sensibilità, sotto forma di sensazioni. Il contenuto sensibile viene a ordinarsi nelle forme dello spazio e del tempo, le quali quindi sono soggettive sí, ma di una soggettività universale, proprie della mente umana o di quanti esseri vi siano pensanti come l'uomo. Tali forme sono chia-

mate da Kant intuizioni pure, perché rendono possibile l'intuizione empirica, ossia la conoscenza o percezione del particolare sensibile sia del mondo esterno (spazio) sia di quello interno a noi (tempo). Esse sono oggetto dell'Estetica non in quanto scienza del bello ma in quanto, secondo l'etimo, dottrina della sensibilità. L'intuizione empirica, tuttavia, non è la conoscenza, ma un suo primo gradino. Il materiale ordinato dall'intuizione nelle due forme dello spazio e del tempo deve essere unificato dall'intelletto, e solo allora potremo formulare giudizi e affermare che quel che ci rappresentiamo è, ossia partecipa della realtà, che un fatto è causa d'un altro, e così via. Kant procede oltre nell'analisi del conoscere, e, nell'Analitica trascendentale, che risponde alla domanda: Come è possibile la fisica pura? trova che se pensare è giudicare, le affermazioni nel giudizio sono rese possibili da categorie o concetti che noi ricaviamo dall'esperienza. Tali concetti chiama puri o trascendentali. Essi sono soggettivi, ma universalmente umani, vale a dire ogni uomo che pensi non può se non pensare secondo queste forme, costitutive della mente umana o della ragione. Quel processo di unificazione che s'era iniziato nella conoscenza sensibile, per opera delle forme pure dell'intuizione, si continua in grazia di tali concetti trascendentali, per i quali si viene a costituire l'oggetto come diverso da noi e fuori di noi. Nel giudizio si costituisce la cosa, come cosa reale o vera. Fra le categorie che rendono possibili i giudizi fondamentali, che Kant crede di poter determinare nel numero di dodici, divise in quattro gruppi secondo la qualità, quantità, relazioni e modalità, vi sono quelle di sostanza e di causa, a cui lo Hume aveva negato ogni universalità, e quindi ogni valore per la scienza, considerandole come conseguenza di un'abitudine. Kant, considerandole "a priori", universalmente valide nel pensiero, può restituire il suo valore alla scienza moderna. D'altra parte l'insieme dei giudizi suppone una forma unica del giudicare, deve cioè riferirsi a un'unità originaria, che certamente non deriva dall'esperienza. Questa è l'"Io penso", unità di appercezione o di coscienza dei giudizi, rispetto alla quale i giudizi si costituiscono. L'oggettività pertanto è interna al pensiero, e il mondo reale si chiarisce come mondo di esperienza le cui condizioni o forme e i cui elementi sono le intuizioni pure, i concetti puri e l'unità generale di riferimento dei giudizi o unità originaria di appercezione. A tale complesso di forme pure non v'è che da applicare il molteplice che viene fornito dai sensi perché si costi-

tuisca il nostro mondo di esperienza, in una sintesi delle due fonti o dei due modi del conoscere, che la tradizione storica del pensiero aveva sostanzialmente separato. Il pensiero non si contrappone piú all'esperienza, né questa a quello; ma pensiero e sensibilità insieme ci danno la nuova esperienza, che è il mondo come esperienza, ossia come fenomeno. Ma cosa è l'anima? Che cosa il mondo nella sua realtà intima e indipendente dal pensiero? Che cosa è Dio? Sono questi i problemi della Dialettica trascendentale in cui si esamina la domanda: Come è possibile la metafisica? La conoscenza di cui Kant ha dimostrato la possibilità è fenomenica, ossia sempre relativa al pensiero dell'uomo; e tuttavia dobbiamo pensare, dice Kant, una realtà in sé, che rimane inattingibile al nostro conoscere in quanto, conosciuta, assumerebbe le forme necessarie del nostro conoscere e si fenomenizzerebbe. Dio, conosciuto, si presenterebbe come corporeo nello spazio e nel tempo, il mondo come un tutto finito, che esigerebbe una causa a sua volta causata. Tanto piú, però, dobbiamo pensare a una realtà in sé, intelligibile o noumenica, in quanto nel mondo della nostra esperienza vige la causalità, che è una delle categorie fondamentali del pensiero. Ma questa realtà, fuori del tempo e dello spazio, è inconoscibile; l'anima, il mondo e Dio non sono oggetti di conoscenza ma idee della ragione, che indicano la tendenza della mente a una unificazione ulteriore, spinta all'infinito. Di qui la distinzione fra mondo fenomenico, conoscibile, e mondo delle cose in sé o noumenico, inconoscibile, che consente a Kant di render conto di affermazioni contrastanti nella metafisica, e che parevano inconciliabili fra di loro: rigettando le tesi nel mondo noumenico, e riservando le antitesi al mondo fenomenico, non v'è piú inconciliabilità fra di loro. L'importanza della *Critica della Ragion pura* nella storia del pensiero risulta da quanto s'è detto: si può riassumere il suo punto di vista dicendo, con Kant, che essa rappresenta un'inversione nel modo di porre i problemi filosofici analoga a quella operata da Copernico nell'astronomia, sí che invece di regolarsi sull'oggetto, la mente umana viene a ordinare l'oggetto prendendo a riferimento il soggetto o la ragione medesima. A sintetizzare il significato storico basti dire che la *Critica* di Kant è divenuta la via obbligata del pensiero moderno filosofico, quali si siano le conclusioni cui possa pervenire.

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK
(1724-1803)

Messiade [*Messias*]. Poema in esametri di venti canti, i primi tre dei quali uscirono nel 1748 nei "Bremer Beiträge" per insistenza del Bodmer che ne capì l'importanza scorgendovi anche la realizzazione dei suoi ideali estetici. Canti successivi seguirono nel 1751 e poi a Copenaghen nel 1755. Il poema si può dire terminato nel 1777, ma l'edizione definitiva reca la data del 1781. Esso era già fin dal 1739 nella mente e nel cuore del giovinetto Klopstock e la lettura del *Paradiso perduto* di Milton servì solo d'impulso alla sua stesura in versi. Un riassunto e commento del poema troviamo nel X libro di *Poesia e verità*: secondo il Goethe, Klopstock, educato con serietà e profondità fin dall'infanzia, considerava come cose della massima importanza e il proprio essere e tutto quello ch'egli faceva, e perciò rivolse la propria attenzione al più grande motivo che sia possibile trattare. Il Messia, un nome di infiniti attributi, doveva venir nuovamente da lui glorificato, mettendovi tutto quel che di divino di angelico di umano era nella sua giovane anima. Egli nutritosi della *Bibbia*, vive coi patriarchi profeti e precursori come fossero figure del suo tempo, e le chiama a formare un'aureola intorno all'Unico, la cui umiliazione essi contemplan con stupore e alla cui esaltazione parteciperanno gloriosamente. Il poema si apre la sera dopo l'ingresso trionfale di Gesù a Gerusalemme: nell'Orto di Getsemani Cristo in preghiera si prepara a compiere il sacrificio a redenzione dell'umanità. Angeli e demoni in cielo e in terra preparano il dramma della Passione e morte del Messia. Mentre Satana ne pronuncia la condanna, l'angelo ribelle Abbadonna non vi acconsente e sarà testimone contrito di tutta la Passione. Gli uomini attori del dramma del Calvario si muovono sorretti dal proprio angelo o dal proprio demone, mentre il Messia patisce il tormento dell'anima. Avviene l'Ultima Cena e i sacerdoti decidono di mettere a morte Gesù. Il V canto, che descrive Jehovah che giudica l'umanità e il Redentore che piega sotto l'immenso carico dei peccati del mondo è tra i più belli. Ammutoliscono i demoni e cantano inni d'osanna gli angeli. Seguono poi i canti della Passione fino al X della Crocifissione commoventissimo, dove il Klopstock fa muovere intorno alla croce tutte le anime, dagli ingiudicati agghiacciati nel terrore del prossimo giudizio, a quelle che ancora attendono la propria incarnazione. Gli ulti-

mi dieci canti trattano del Redentore trionfante, fino alla sua apparizione sul Monte Tabor e giudice d'ogni singolo uomo. Segue la discesa di Gesù all'inferno dove compie l'eterna condanna, per poi elevarsi al cielo innalzandovi gli eletti verso le beatitudini paradisiache. Cristo mostra ad Adamo alcune scene del Giudizio Universale, infine appare ai discepoli e nell'ultimo canto ascende al Cielo e siede alla destra del Padre. Bellissime sono nel poema le figure di Eva e Maria, simboli del sentimento materno, pur non avendo, nella struttura squisitamente lirica del poema, un rilievo né una precisa fisionomia che forse le umanizzerebbe troppo. L'apparizione del poema nel mondo letterario e religioso del suo tempo fu un vero e proprio avvenimento, sia perché rappresentò la liberazione dalla tormentosa inquietudine del fanatismo pietista in una fede sana, fuor da dubbi e nebbie filosofiche, sia perché stilisticamente il Klopstock fece dell'esametro un metro prettamente tedesco imprimendo nuovo vigore e nitore alla lingua poetica. Verso la fine della sua vita egli sentì venir meno la comunanza spirituale con la nuova generazione; già i romantici, gli Schlegel, Tieck e tutti gli innovatori e seguaci di Schleiermacher e di Novalis persero il contatto con questo poema; ma esso rappresenta pur sempre una svolta nella letteratura tedesca e bastò qualche decennio perché venisse rivalutato tanto nella sua importanza storica quanto nel suo valore poetico.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
(1729-1781)

Minna di Barnhelm o La felicità del soldato [*Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*]. Scritta in prosa e in cinque atti durante il soggiorno del poeta a Breslavia come segretario del generale Tautentzien, nel 1763, stampata a Berlino nel 1767, la *Minna* è la prima commedia nazionale tedesca ed è rimasta attraverso due secoli una delle più vitali. Il lavoro ha per sfondo la guerra dei Sette anni (1756-63) e come soggetto un episodio sentimentale e cavalleresco. Il maggiore prussiano von Tellheim, comandato col suo battaglione di volontari in una località della Sassonia, alleata dell'Austria e quindi avversaria della Prussia, ha dovuto prelevare delle contribuzioni di guerra che quella povera gente non può assoluta-

mente pagare. Commosso da tanta miseria, von Tellheim ha anticipato del suo e si è fatto rilasciare dagli Stati sassoni, da lui aiutati, una cambiale che conferma il gesto generoso. Con tale atto si è guadagnato la stima e l'amore della signorina Minna von Barnhelm, una nobile sassone di ricchissima famiglia. La guerra ha diviso i due fidanzati e solo più tardi, a pace avvenuta, ritroviamo von Tellheim a Berlino insieme col suo fedele attendente Giusto. Congedato dall'esercito e mutilato di un braccio, il maggiore vive in condizioni economiche poco buone; inoltre si sente offeso e umiliato nel suo onore di soldato, perché al Ministero della guerra l'hanno sospettato di essersi lasciato corrompere — a causa di quella cambiale — dagli Stati sassoni. Nel suo imbarazzo finanziario il maggiore è costretto a impegnare presso il proprietario del "Re di Spagna", l'albergo in cui vive, l'anello di fidanzamento regalatogli da Minna. Questa, che da lungo tempo non ha notizie del suo fidanzato, arriva — in cerca di lui — assieme con la sua cameriera Francesca a Berlino, dove prende stanza al "Re di Spagna". Qui sa della presenza di von Tellheim e dal trattore apprende anche la difficile vita del suo fidanzato. Riscatta dall'oste l'anello datogli dall'ufficiale, il quale però in un drammatico colloquio le dichiara di non essere più degno di lei: lui, il mutilato, l'offeso nel suo onore, non può più sposare la nobile e ricca Minna von Barnhelm. Questa allora si finge ripudiata e diseredata dai suoi e, nella sua sventura, restituisce a von Tellheim l'anello riscattato dal trattore. L'ufficiale crede alle parole di Minna, alla sua povertà e si dichiara pronto a sposarla, ma l'arrivo del conte von Bruchsal, zio di Minna, gli apre gli occhi. Il conflitto fra i due fidanzati porta alla soluzione non prevista: alla loro conciliazione e al loro matrimonio. La commedia, nella quale il Lessing rispetta severamente l'unità di tempo e di luogo, perché tutti i suoi cinque atti si svolgono dalla mattina al pomeriggio del 22 agosto 1763 in due stanze del "Re di Spagna", conquistò a fatica le scene tedesche (fu recitata la prima volta ad Amburgo il 30 settembre 1769), ma fa tuttora parte del repertorio di tutti i teatri tedeschi. Presto fu tradotta in parecchie lingue: in francese con il titolo *Les amants généreux*, in inglese con il titolo *The Disbanded Officer of the Baroness of Bruchsal* e in italiano con i titoli *L'uffiziale riformato* e *La donna riconoscente*. Il tema principale è basato sul conflitto fra l'onore e l'amore: l'uomo onesto, cavalleresco non deve mai cercare la sua fortuna materiale nell'amore cieco d'una

donna. E questo motivo, che verrà presto accolto nel teatro borghese preromantico, frammischiando un problema di natura economica con un dramma sentimentale, sembra aprire le porte a quello che sarà, nella prima metà dell'Ottocento, il teatro sociale. L'azione, che procede serrata nella stessa unità di spazio e di tempo, il carattere della protagonista, insieme appassionato e arguto, la vivacità dei caratteri di fondo, la leggerezza dello stile e la freschezza del dialogo mitigano nella *Minna* la naturale retorica del sentimento proprio del dramma di questa epoca, e ne fanno una delle opere più schiette delle scene preromantiche in Germania.

Il Laocoonte [*Der Laokoon*]. Breve opera che, come tutta l'opera critica dell'autore, mira a creare in Germania una nuova coscienza estetica e un'arte nazionale. Ha inizio con un esordio in cui si parla dello scopo dell'opera che uscì nel 1766 presso l'editore Chr. Fr. Voss col sottotitolo "Sui confini della pittura e della poesia" ["Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie"] ed ebbe un'edizione italiana a Prato nel 1831; il suo scopo è di determinare quali siano i rapporti tra l'arte figurativa e la poesia. Il Lessing entra nella disputa prendendo lo spunto dalle pagine giovanili del Winckelmann, dalle *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* e proprio dall'esegesi del gruppo ellenistico del Laocoonte, il quale aveva offerto al grande archeologo l'occasione di porre il problema della passione dell'arte. "Il Laocoonte soffre come il Filottete di Sofocle, la sua infelicità ci penetra fin nell'anima ma noi vorremmo saper sopportare l'infelicità come questo grand'uomo", aveva scritto il Winckelmann; e anche il Lessing afferma tradizionalmente che il soggetto dell'arte figurativa greca è il Bello e il suo carattere predominante è la "calma grandezza" che egli riconosce al Laocoonte; ma ripudia il parallelo col *Filottete* di Sofocle. La tragedia, egli dice, offre invece espressioni selvagge di dolore, tuttavia tanto nel caso particolare del Filottete come in generale, la passione espressa dalla poesia è giustificata perché tutto ciò che è naturale ha diritto di divenire arte. Al poeta poi è concessa — afferma il Lessing — una libertà che non ha lo scultore o il pittore, poiché egli può rendere il momentaneo e perciò anche il brutto, l'azione, l'emozione. Così il Lessing viene a determinare una scala di valori nelle arti, al sommo della quale sta la poesia, e sintetizza il suo pensiero nell'aforisma: "Di quanto la vita supera il quadro, di tanto

la poesia supera la pittura". Alle arti plastiche dunque la rappresentazione dei corpi; alla poesia l'espressione delle azioni, dei sentimenti, delle passioni. Tale concetto di una gerarchia fra le varie arti è oggi superato. Ma anche a prescindere dalla bellezza dello stile — d'una chiarezza, giustezza e armonia che la prosa tedesca non aveva mai prima raggiunto — e dalle acute penetranti analisi di singole opere di poesia e di plastica — che costituiscono una vera conquista critica —, il *Laoconte* resta un'opera d'importanza storica; esso fu il primo manifesto di tendenze nuove, per cui la poesia è passione, azione, movimento. I preromantici e i romantici, Goethe e tutta la sua generazione, considereranno Lessing come un precursore e un maestro.

Nathan il Saggio [*Nathan der Weise*]. È l'ultima e la più alta opera poetica di Lessing, il quale usa in questo dramma in cinque atti per la prima volta, nella letteratura tedesca, il pentametro giambico che, dopo Lessing, doveva diventare il verso definitivo della tragedia classica, usato in quasi tutti i loro drammi dal Goethe e dallo Schiller. Coinvolto in una seria polemica religiosa fra sostenitori del deismo inglese e difensori della tradizione teologica, fra l'interiore libera esperienza religiosa e il nuovo dogmatismo dottrinale in cui s'era irrigidito lo spirito della Riforma, il Lessing, impedito dalla censura di continuare la polemica aperta, decise di portare il dibattito in altra sede, come poeta, sopra la scena. Il *Nathan*, concepito l'11 agosto — con questo spirito — sugli schemi di un antico abbozzo e iniziato nel novembre 1778 fu terminato nel marzo 1779. Argomento principale è la predicazione della tolleranza religiosa verso gli appartenenti ad altre confessioni e l'esaltazione dell'amore del prossimo come suprema fra le virtù. Intorno a questo soggetto principale il Lessing ricama un'azione drammatica, nella quale è abilmente inserita la parabola dei tre anelli nella terza novella della prima giornata del *Decamerone* del nostro Boccaccio. Il vecchio Nathan, di religione ebraica, che il popolino chiama il Saggio, ha allevato in casa sua come figlia adottiva Recha, la quale un giorno è salvata da un templare dal pericolo di morire bruciata. Il templare, condannato a morte assieme con altri 19 cavalieri del suo ordine, ma poi graziato dal sultano Saladino per una certa rassomiglianza col proprio scomparso fratello, s'innamora della grazia e della rara bellezza di Recha, da lui creduta ebrea, e, sebbene cristiano, chiede a Nathan la mano della ragazza.

Il vecchio, nel cui animo è sorto un terribile sospetto, indugia: vuole prima avere sicure informazioni sull'origine del giovane e generoso templare. Il suo sospetto non è infondato: Recha la presunta ebrea, e il cristiano templare sono fratelli, figli del musulmano Assad, fratello minore di Saladino. Questi vinto da una passione si è trasferito anni fa in Germania, dove ha sposato una nobildonna del casato degli Staufen, dalla quale ha avuto una bambina, Blanda von Filneck (nome assunto da Assad dopo il suo matrimonio). Rimasta senza madre poche settimane dopo la nascita, la piccola Blanda era stata affidata dallo stesso padre a Nathan, suo amico d'infanzia, che l'aveva allevata col nome di Recha. Riconosciutisi come sorella e fratello, Recha e il templare e assieme con loro Saladino e Nathan dimenticano il profondo abisso che la religione aveva finora scavato fra loro. La scena più bella e più drammatica è senza dubbio la settima del terzo atto, un colloquio fra il saggio Nathan e il potente Saladino. Mentre l'ebreo crede che il musulmano l'abbia mandato a chiamare per farsi prestare del denaro da lui, ricco, il sultano lo sorprende con la brusca domanda quale delle tre religioni monoteistiche, la cristiana, l'ebrea e la musulmana, sia la vera, e per quale motivo Nathan, che il popolino chiama il Saggio, la ritenga tale. Nathan risponde alla insidiosa curiosità di Saladino con la già sopra ricordata parabola dei tre anelli: come il giudice non può stabilire quale dei tre anelli, presentati dai tre fratelli, sia l'autentico e quali siano i due falsificati (tanta è la loro perfezione), così la saggezza di Nathan non può sentenziare nella difficile e delicata questione. L'azione si svolge a Gerusalemme durante la terza Crociata, e si svolge entro poche ore. Lessing stesso si mostrò piuttosto scettico circa la possibilità di una rappresentazione del suo dramma. Difatti, solo quattro anni dopo, nel 1801, il *Nathan* fu dato, sensibilmente modificato, a Berlino: l'Austria e la Sassonia, Stati cattolici, colpirono il *Nathan* con la censura e ne vietarono la rappresentazione. Tradotto in francese e in inglese, il dramma fu rappresentato in lingua greca anche a Costantinopoli, dove riportò presso il pubblico turco un vivo successo. Ma, più che nella storia del teatro, l'opera — alta e serena — conta nella storia della coscienza moderna e della poesia. Essa è stata in Germania l'espressione più pura di quella fusione armoniosa di razionalità e di sentimento, che fu l'ideale dell'Illuminismo. E anche poeticamente il dramma è vivo per il caldo senso di umanità e di fratellanza che vi spira: il problema ne viene trasportato

al di sopra di ogni dialettica, in una pacata e limpida spiritualità, che nulla può più oscurare. Goethe giudicò il dramma “una delle cose più alte che l’umanità abbia creato”; e proprio al tono elevato e calmo e chiaro di *Nathan il Saggio* direttamente si rifece, quando compose sul medesimo metro l’*Ifigenia*.

SALOMON GESSNER
(1730-1788)

Idilli [*Idyllen*]. Quadri idillici di vita campestre usciti fra il 1756 e il 1772: quadri veri e propri, che mostrano come lo svizzero Gessner fosse anche pittore e illustratore. Queste scenette, che si svolgono in un artificioso e decorativo paesaggio che ricorda talvolta il Poussin, ma più sovente Claude Lorrain, son condotte con una franchezza di tocco e un senso del ritmo che, nonostante la leziosità, rendono ancor oggi piacevole la lettura. Le figure convenzionali, caratterizzate dai nomi, Dafne, Cloe, Mirtillo, Tirso e così via, son fuse nel paese in armonia decorativa; ogni gesto e motto loro emana poesia, ogni loro passo pare una danza, ogni parola è alata. Il settecentesco loro cuore è incline alla buona azione, che fa parte del lato estetico della vita, e si manifesta qui e là con una lagrimetta di compiacimento. Il dolore non sciupa nella smorfia del pianto il fresco e leggiadro viso delle fanciulle innamorate, ma par irrorarlo come rugiada un prato primaverile. Nella prefazione l’autore dice esser stato suo intento l’imitazione di Teocrito, e come egli si rivolga alle anime sensibili alle bellezze della natura, poco importandogli se pochi sarebbero stati i lettori. I suoi personaggi appartengono a un mondo di semplicità primitiva, hanno costumi gentili e ingenui sentimenti. Il Gessner ci trasporta dunque in un mondo campestre ottimisticamente idillico, quale “dovrebbe essere”, all’opposto di Albrecht Haller (*Le Alpi*) e di Johann Heinrich Pestalozzi (*Leonardo e Geltrude*) che cercavano di vederlo quale esso “era” al loro tempo. Tutti però son figli della medesima Svizzera. In Italia gli *Idilli* furono tradotti nel 1789 da Aurelio Bertola de’ Giorgi, ottimo divulgatore della poesia di lingua tedesca.

JOHANN GEORG HAMANN
(1730-1788)

Le Crociate del filologo [*Die Kreuzzüge des Philologen*]. Sotto questo titolo, definito uno "scherzo provinciale", Hamann pubblicò, nel 1762, alcuni scritti di natura varia e occasionale, di carattere polemico, già usciti in parte in un settimanale di Königsberg. Essi sono in numero di nove, cui poi, a guisa di "riempitura", come dice l'autore, sono aggiunti tre altri scritti giovanili, l'"Exercitium latino", le tre "Poesie d'occasione", il "Monumento" a sua madre. Anche se privi di un ordine interno, questi saggi appaiono già come le diverse facce del prisma della generale intuizione religiosa filosofica ed estetica di Hamann. Il primo scritto, il "Saggio su una questione accademica di Aristobulo", diretto contro un tema sulla reciproca influenza delle opinioni e delle lingue proposto dalla Accademia di Berlino per l'anno 1759 e contro la dissertazione premiata di G. D. Michaelis, tratta del generale problema del linguaggio, che per Hamann è inscindibile dal pensiero; il secondo, le "Osservazioni varie sulla sintassi della lingua francese", ha carattere filologico, mentre il terzo, i "Magi d'Oriente a Betlemme", riguarda il problema, fondamentale per la generale intuizione di Hamann, del rapporto tra ragione e rivelazione. I tre scritti seguenti, la "Elegia in forma di missiva sulla musica da chiesa", il "Progetto francese di un nuovo innesto utile e provato" e le "Idee chimeriche di Abelardo Virbio", prendono posizione rispetto alla dominante cultura francese, pur senza perdere occasione, come nelle "Idee chimeriche", di polemizzare contro il campione del razionalismo critico in Germania, Moses Mendelssohn. Seguono poi l'inedito "Trifoglio di Lettere ellenistiche" (che Hamann definisce anche "riempitura"), cioè tre lettere riguardanti problemi di filologia biblica, alcuni progetti di studi di storia, filosofia e letteratura greca e questioni di filologia ebraica, e le "Ghiottonerie", in polemica con la filosofia naturalistica di Robinet. L'ultimo scritto, il "nocciolo" della raccolta, è la *Aesthetica in nuce*. È questa forse l'opera più importante per illuminare il pensiero estetico di Hamann, sebbene il suo carattere rapsodico, conforme al suo tipico metaschematismo, e soprattutto il suo stile cabalistico (contrapposto al razionalistico), tratto in parte dall'esempio del *Novum Organum* di Bacone, lo rendano estremamente oscuro. È anch'esso una polemica contro la filologia razionalistica di G. D. Michaelis

e la non meno razionalistica filosofia dell'Illuminismo; e, fondata sulla celebre frase: "La poesia è la lingua madre del genere umano", afferma, se anche per slegate illuminazioni, il carattere religioso profetico e magico della poesia, intesa come la lingua che Dio ha parlato quando creò l'universo, e nella quale si esprimono non solo le verità divine ma anche tutto lo scibile umano. Prototipo della vera poesia è per Hamann la *Bibbia*, non i modelli classici; e il vero poeta è il genio il quale, fuori d'ogni metafisica e contro tutte le regole, si esprime non a mezzo della ragione ma delle passioni, della intuizione e della ispirazione, per le quali la sua conoscenza può divenire onnisciente e profetica. E il genio rappresenta il nuovo concetto hamanniano della personalità la quale, dal punto di vista estetico, a sé subordina l'idea allora dominante del bello: alla cui astrazione Hamann contrappone il concreto individuale. Scopo supremo della poesia è di ricreare quella originaria lingua naturale che Dio ha espresso in tutto il creato: lingua che, ora incomprensibile e morta, può sola svelarci tutti i misteri e soddisfare così l'esigenza suprema della conoscenza.

CHRISTOPH MARTIN WIELAND (1733-1813)

Agatone [*Geschichte des Agathon*]. Romanzo storico-filosofico uscito in una prima ediz. nel 1766, alla quale seguì una seconda nel 1773 con l'aggiunta del XII libro e molte correzioni, e finalmente la definitiva nel 1794 col dialogo tra Agatone e Archita, che riassume "il piano morale dell'opera", con alcune rielaborazioni dirette a colmare "le lacune che finora interrompevano ancora la storia dell'anima di Agatone". "Storia dell'anima" chiama dunque l'autore nella prefazione questo romanzo, che ci trasporta nell'era della piena fioritura della civiltà greca, in un ambiente colto e raffinato. Ma in realtà Agatone non è che l'autore in paludamento classico, trasportato in un colorato paesaggio esotico di un tempo remoto. Il libro si apre con una scena di baccanale in un bosco, dove si è smarrito l'eroe Agatone, che dopo aver reso segnalati servigi ad Atene ne viene esiliato per istigazione dei suoi nemici. Egli era nato a Corinto, da un padre facoltoso e da una bellissima madre di condizioni modeste. Il padre, dovendo celare

il suo connubio, lo ha consacrato, all'età di cinque anni, al tempio di Delfo, per fargli avere un'educazione adeguata al suo stato. Iniziato ai misteri orfici, ha traversato un periodo di esaltazione mistica, che corrisponde, nella vita del Wieland, al periodo pietista. Ma la sua mente, giunta a maturanza, cerca chiarezza. Dalla scuola pitagorica egli passa alla platonica. L'avventura e la filosofia. La sacerdotessa Pizia ha sedotto il giovinetto Agatone, mentr'egli si sentiva invece attratto da purissimo amore verso Psiche (forse la figura di Sophie Gutermann più tardi sposata a De La Roche), una fanciulla che, come lui, non conosceva i genitori e viveva nel tempio. Ma la gelosa Pizia allora allontana Psiche, e Agatone fugge in cerca di lei. Ritrovato invece per caso il padre, viene a sapere da lui di avere una sorella affidata a una balia in un paese lontano. Qui termina l'antefatto. Eccolo dunque nel boschetto, quando sopraggiungono i pirati che s'impadroniscono delle baccanti e di lui. Dopo un breve e patetico incontro con Psiche sulla nave piratesca, Agatone, venduto sul mercato di Smirne, finisce schiavo di Ippia, il celebre sofista, il quale vuol mettere alla prova l'idealismo morale platonico del giovane. Lo passa perciò al servizio della bellissima Danae, pupilla della celebre Aspasia, che s'innamora di lui e lo libera dalla schiavitù. Agatone, non agguerrito da esperienze del genere, dimentico dei suoi precetti, in un momento di ebbrezza più poetica che sensuale, si lascia sedurre. Questa corruzione, causata piuttosto dalla fantasia che dai sensi, corrisponde nella vita del Wieland al periodo bodmeriano e a quello immediatamente seguente. Ma il sarcasmo stesso di Ippia, e il rimorso riguardo a Psiche, inducono Agatone a riacquistare il dominio di sé. Quando Ippia gli rivela i trascorsi di Danae, che era stata tra l'altro l'amante di Alcibiade e di Ciro, egli la ripudia inorridito. S'imbarca per Siracusa credendo d'incontrarsi colà con Platone, ma questi ha già lasciato la corte di Dionisio, di cui Agatone diviene ministro onde tentare di offrire la felicità al popolo e al tiranno, per accorgersi però che né l'uno né l'altro eran maturi per una vita più elevata. Caduto in disgrazia per volgari intrighi di corte, viene imprigionato. Liberato per l'intervento di amici, parte per Taranto dove ritrova, per opera del filosofo Archita, il suo equilibrio. Quivi incontra pure Psiche e scopre ch'è sua sorella. Rivede pure Danae, sorta di Maddalena ritiratasi a vita pura, e vorrebbe ora sposarla; al suo rifiuto si giurano eterno platonico amore. Archita gli insegnerà come poter rimanere fedele ai propri principi: non

bisogna ignorare la natura animale dell'uomo, ma padroneggiarla mediante lo spirito e la ragione. Non bisogna chiuder gli occhi alla natura, ma vedere in essa lo spirito superiore che la governa nelle sue leggi. Archita è insomma il perfetto illuminista tedesco, che eleva alla dea Ragione l'altare, è il moralista che vuol educare il popolo, il filantropo che ne cerca il benessere. Archita è il Wieland maturo, nel quale la ragione ha il predominio e arginerà ogni eccesso mistico, poetico e sensuale. *Agatone* è il primo romanzo morale e filosofico, che pose il problema della lotta fra ideale e realtà di vita vissuta, precursore in ciò del romanzo psicologico autobiografico. È inoltre il primo romanzo che in Germania ambienta l'azione in un'atmosfera storicamente e archeologicamente ricostruita.

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG
(1742-1799)

Aforismi [*Aphorismen*]. Raccolta di pensieri, massime e osservazioni morali, contenuta negli *Scritti vari* pubblicati tra il 1800 e il 1806 a Gottinga. L'edizione più completa è quella curata sui manoscritti e corredata di utilissime note da A. Leitzmann (Lipsia 1902-1906), poiché gli aforismi costituiscono un vero e proprio diario, è mantenuto nell'edizione l'ordine cronologico, mentre nelle precedenti pubblicazioni si era proceduto — oltreché a un'arbitraria scelta — anche a un pratico, ma discutibile raggruppamento per materie. Molte notizie e osservazioni riguardano direttamente l'autore stesso e vi si ritrovano le contraddizioni, le stravaganti sfumature tipiche del suo complesso psicologico. Figlio del secolo dei lumi e assolutamente libero di pensiero in materia religiosa, ma con una viva nostalgia della fede; ricco di ipersensibilità sia nel campo dello spirito, sia nei rapporti col mondo, Lichtenberg era un tormentato e la sua sofferenza si traduceva in una ipocondria che egli stesso definiva come una particolare facoltà di estrarre da ogni avvenimento della vita la massima quantità di veleno per uso proprio. A queste notizie su se stesso seguono considerazioni filosofiche sulla natura umana, sulla scienza, sulla intelligenza e genialità, sulla relatività delle percezioni dei nostri sensi, sull'anima, Dio, la religione, sull'istinto e la ragione, il bene e il male, e via dicendo. Altre osservazioni trattano di psicologia, di morale, di politica, lettera-

tura, estetica, Lichtenberg riferisce aneddoti e cose viste, fa considerazioni e riflessioni sui sogni e il modo di interpretarli, esprime massime di saggezza, frutto della sua esperienza di vita e della sua spiccata facoltà di osservazione. Egli è l'unico tedesco del suo tempo che può competere con l'umorismo inglese: purtroppo le sue rare attitudini di arguzia non si seppero evolvere in un'opera di insieme e trovarono invece espressione frammentaria. "Se potessi tracciare nel mio cervello dei canali per la circolazione interiore dei miei pensieri! Invece, eccoli a centinaia inutili gli uni agli altri." Ma la mancanza di un ordine sistematico è compensata da una penetrante e complessa sensibilità e da una flessibilità espressiva che lo riallaccia ai grandi moralisti francesi.

JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803)

Canti popolari [*Volkslieder*]. Raccolta d'importanza storica che non soltanto segnò gli inizi delle ricerche di storia della poesia popolare in Europa, ma operò una vera rivoluzione nel gusto e nel concetto della poesia del Settecento, determinando nella letteratura culta il sorgere di nuove forme di poesia, tra cui la ballata. La raccolta contribuì a preparare l'avvento del romanticismo, ed esercitò un'influenza molteplice e durevole sul "modo di poesia" proprio della lirica tedesca dell'Ottocento, scoprendo nuovi mondi poetici nella vita elementare e primitiva e nelle epoche aurorali e barbariche dell'umanità. La raccolta è divisa in due parti (pubblicate tra il 1778 e il '79) e contiene canti di ogni popolo e paese: vi sono riunite tutte le sue precedenti riduzioni in tedesco di poesie delle varie genti, con l'aggiunta di poesie slave (canti dei Morlacchi), alcuni canti italiani e francesi (non sempre del tutto popolari), canti spagnoli e, infine, canti dell'antichità classica greca e romana. Queste poesie, riprodotte in lingua tedesca, in modo da mantenere il ritmo e le peculiarità proprie della lingua da cui derivano, sono ordinate non tanto cronologicamente, quanto piuttosto secondo concetti estetici. Attraverso il canto popolare, Herder studia fino in fondo l'animo e la mentalità delle varie genti, riconducendo queste, secondo il concetto di "natura" proprio del Settecento, a una più pura umanità: l'umanità fanciulla, di cui i canti sono viva voce.

Per questo ai *Volkslieder* fu dato nel 1807 da Johann Georg Müller il titolo alquanto ricercato di *Voci dei popoli nei canti* [*Stimmen der Völker in Liedern*], e, insieme con le traduzioni della *Bibbia*, è quanto di meglio ha creato Herder nel campo della poesia. Sebbene egli mirasse, ricostruendo le patrie tradizioni poetiche, a dare finalmente alla letteratura tedesca un appoggio “sulla terra tedesca”, non fu questo il suo unico scopo. Egli anzi, indagando in quelle forme poetiche, che, sebbene fino allora trascurate o disprezzate, sono “vera e schietta poesia”, volle allargare l’orizzonte a tutti i popoli della terra, aprendoli a una piú ampia vita interiore. E fu proprio l’influsso di Herder che originò l’augusta visione goethiana che “la poesia appartenga al mondo e ai popoli; che non sia privilegio ereditario e privato di alcuni pochi raffinati e colti”.

Idee sulla filosofia della storia dell’umanità [*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*]. Opera filosofica in tre volumi, pubblicata nel 1784. Al contrario del Vico che ha cominciato con lo stabilire l’ordine di successione fra i vari momenti dello spirito, per poi tracciare una storia ideale eterna, su cui scorre il ciclo della storia fenomenica che vi s’inquadra come puro simbolo, l’Herder si eleva dalle manifestazioni fisico-naturali, dallo studio della terra, delle sue montagne, delle sue acque, della sua atmosfera, dall’immenso laboratorio in cui si prepara l’organizzazione delle piante e la vita degli animali, sino alle complicate strutture fisiologiche, agli istinti meravigliosi degli animali, fino all’uomo, compendio della creazione. La quale però, a tal punto, si scinde come in due mondi: l’uno dello spazio, in cui le leggi fisiche, le stagioni e i climi recitano un ritmo fatto di apparente movimento, ma di eterno riposo, e costituiscono la dimora dell’uomo; l’altro che si muove nel tempo, come esso in continuo cambiamento, progresso, regresso, deviazioni e ricorsi, variabile all’infinito, apparentemente senza legge né fine, in realtà in continuo sviluppo: il regno dell’uomo. Dotato di sensi piú perfetti e istinti piú duri di quelli degli animali, e perciò organizzato per la libertà di azione, per l’arte e il linguaggio, per l’umanità e la religione, per le speranze d’immortalità, l’uomo, fornito di facoltà spirituali, è l’anello ultimo nella catena delle creature terrestri e il primo nella catena di un ordine superiore: donde la contraddizione immanente nel suo essere, del cittadino di due patrie a un tempo. L’Herder fa nascere questi due mondi l’uno dall’altro: se è vero che le leggi fisiche hanno

costruito l'universo, e le leggi dell'umanità hanno costruito il mondo della storia, dunque l'uomo, nella sua natura molteplice, non è che il riassunto e il punto d'incontro di tutte le forze organiche. Formato e plasmato dall'ambiente fisico, dal clima, dai bisogni della vita, ecc., sarebbe rimasto natura, fiore della natura, ma impossibilitato a svincolarsi dal suo determinismo, forzato a battere il passo di generazione in generazione, senza la Rivelazione primitiva e fondamentale, senza la comunicazione di Dio che, trovato l'uomo cosa fra le cose, lo muní di un linguaggio e di una forma di religione, di tradizioni di umanità. "La religione sola introdusse tra i popoli i primi elementi della civiltà e delle scienze, che non furono alle origini che una specie di tradizione religiosa". L'autore passa in rassegna le più antiche tradizioni asiatiche e le vicende delle grandi nazioni del passato; e mostra come l'evoluzione umana abbia proceduto in modo ormai autonomo, affidata a forze immanenti. "Lo scopo della natura umana è l'umanità"; e Dio, dando agli uomini questo scopo, ha posto il loro destino nelle loro mani, sui fondamenti della ragione e della giustizia, sotto l'impulso di una bontà suprema regolatrice, cooperare alla quale è nostra suprema felicità. Il terzo libro passa in rassegna la storia delle nazioni europee, specie nel periodo cristiano, in particolare il Romanesimo, il Germanesimo e la Chiesa, e le cause del loro parziale successo e della loro decadenza. La vasta opera termina con la domanda: "L'epoca dell'educazione universale e reciproca dei popoli per mezzo delle leggi, della istruzione, delle costituzioni politiche, quando verrà essa?". Tipicamente "illuminista" nelle sue origini (rousseauiano è l'entusiasmo per la natura e l'odio al dispotismo "innaturale", come artificiosa è la scissione del mondo della Natura dal mondo della Storia) l'opera si rivela come un compromesso tra la preoccupazione di un determinismo naturalistico e una concezione ottimistico-teologica della Provvidenza. Ma appunto tale fecondo compromesso, col chiaro sforzo di superare la trascendenza nell'immanenza, sta alle radici di tutto il Romanticismo, del quale lo Herder divenne infatti uno dei patriarchi. Pur con le sue deficienze di cultura economica e giuridica e l'assenza di trattamento critico del materiale storico, essa presenta con ispirata eloquenza un grandioso disegno, e non manca di motivi vivi e in parte originali, quali l'insistenza sull'umanità della Storia e sull'autonomia di ogni fenomeno umano, né di vedute spaziose e di grande nobiltà di stile. "Cercate dove volete un libro più

grandioso, maestoso e universale, che mostri come questo l'ordine e la sapienza in seno al caos dei secoli", scrisse il Quinet. E ciò spiega il suo grande successo.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER (1747-1794)

Ballate [*Balladen*]. È soprattutto alle ballate, oltre che ad alcune liriche, che si riferiscono le parole di Herder: "La vita di Bürger è nelle sue poesie; queste fioriscono come fiori sulla sua tomba; egli, a cui durante la vita fu negato il pane, non ha bisogno di un monumento di pietra". Nelle ballate, infatti, egli rivela le sue più originali doti: ardita fantasia, spontanea vivezza, musicalità, efficacia stilistica. Alla "Leonora" del 1773, che ebbe uno straordinario successo in tutta Europa, seguì tutta una serie di ballate di argomento lieto o triste, alcune delle quali, malgrado la severa e ingiusta critica pubblicata anonima da Schiller, nel 1791, hanno acquistato una vasta popolarità. "Le donne di Weinsberg" ["*Die Weiber von Weinsberg*", 1775] è il racconto del noto episodio dell'assedio della città sveva di Weinsberg da parte di Corrado III nel 1140: si dice che le donne chiedessero di essere risparmiate e che l'imperatore concedesse loro di uscire con ciò che avevano di più caro; e ciascuna di esse se n'andò portandosi sulle spalle il proprio uomo. L'imperatore non volle mancare alla parola data e ammirò la fedeltà delle donne. Le strofe, sestine di stile conciso e di saporito umorismo, hanno lo schietto tono della ballata popolare. La "Canzone del brav'uomo" ["*Das Lied vom braven Mann*", 1778] rappresenta l'inondazione, che minaccia di travolgere la casetta del doganiere sul ponte; la gente sta a guardare paurosa e passiva, il generoso conte offre denaro a chi salvi il pericolante con la sua famiglia; cresce l'acqua e l'ansia; finalmente giunge pacifico un contadino, che alla vista del pericolo si getta pronto in una barca e per tre volte attraversa le onde tempestose portando in salvo tutti; poi rifiuta il compenso del conte, perché la sua vita "non si vende a prezzo d'oro", e cede il denaro allo sventurato doganiere. La ballata ricca di drammatica efficacia, pubblicata nell'*Almanacco delle Muse di Gottinga*, faceva da parallelo a "Johanna Sebus" di Goethe. Nello stesso anno 1778 Bürger cominciò a comporre il "Cacciatore feroce", pubblicato poi

nel 1786 nell'*Almanacco delle Muse*. Nell'anno 1782 seguì un'altra grande ballata, pure notissima, su di un tema caro allo "Sturm und Drang" (trattato anche dal giovane Schiller e da Goethe), quello dell'infanticida: "La figlia del Pastore di Taubenhain" ["Des Pfarrers Tochter von Taubenhain"]. È ispirata dal dramma *L'infanticida* di H. L. Wagner; inoltre nel 1781 il poeta aveva avuto fra mano gli atti giudiziari di un processo d'infanticidio avvenuto nelle vicinanze. Rosetta, figlia del pastore di Taubenhain, si lascia sedurre dal giovane von Falkenstein. Scacciata dal padre, fugge presso il seduttore, che, beffardo, le dichiara che egli non può sposare una borghese. Resa folle dall'umiliazione e dal dolore, la ragazza uccide con uno spillo la sua creatura; tornata poi in sé, la seppellisce e si consegna al tribunale per essere giustiziata sulla ruota. Ogni notte il suo spettro erra inquieto nel giardino intorno alla piccola tomba, su cui non cresce erba, ma arde una fiammella. Bürger ha una predilezione quasi morbosa per il macabro, che sa però rendere con tragica potenza. La ballata ispirò romanzi, drammi, illustrazioni. Arnim e Brentano accolsero nella raccolta *Il corno meraviglioso del fanciullo* una canzone dal medesimo titolo. Sempre nello stesso *Almanacco delle Muse* comparve nel 1785 "L'imperatore e l'abate" ["Der Kaiser und der Abt"]. La fonte è nelle *Reliquie di antica poesia inglese* del Percy, dove una ballata sullo stesso tema ha il titolo: "King John and the Abbot of Canterbury". Bürger trasporta la scena nel Medioevo tedesco: un imperatore assegna a un abate tre enigmi da risolvere entro un dato termine: se non si presenterà al castello con risposta alle tre domande, perderà la sua abazia. L'abate interroga invano i dotti di tutte le università, ma il suo pastore si offre di rispondere in vece sua alle domande; e, travestito da abate, si presenta alla Corte dell'imperatore. Alla prima domanda, quanto valga l'imperatore, risponde: "Se Gesù fu venduto per trenta denari, l'imperatore ne varrà al massimo ventinove". Alla seconda, in quanto tempo l'imperatore farebbe a cavallo il giro del mondo, risponde: "Se cammina col sole, in ventiquattro ore". Alla terza domanda, che cosa pensi di sbagliato l'imperatore, risponde: "Pensa che io sono l'abate di S. Gallo mentre sono il suo pastore". L'imperatore, sorpreso e divertito, vuol nominare abate il pastore, ma questi non sa leggere né scrivere e chiede invece come compenso la grazia per l'abate di S. Gallo. L'imperatore la concede, con la condizione che l'abate mantenga il pastore, senza farlo lavorare, fino alla sua morte.

La ballata-farsa è piena di fresca arguzia e di brioso umorismo. Nello stesso anno 1785 e nello stesso *Almanacco* fu pubblicata “La mucca” [“Die Kuh”], che fu molto apprezzata da A. W. Schlegel: una povera vedova ha dovuto vendere la sua unica mucca; una notte sente muggire nella stalla e crede di sognare; ma è proprio una magnifica mucca, che un anonimo benefattore le ha voluto donare per umana carità. Il poeta aggiunge che la storia gli fu raccontata come vera da un frammassone e che egli si sente chiamato da Dio a cantare con semplicità “ciò che è buono e bello”. Evidentemente la ballata era destinata alla celebrazione della festa di una loggia massonica. Sono queste, forse, le più belle e più note fra le ballate del Bürger, il quale per l'intensità del sentimento e la musicalità raggiunse effetti uguagliati solo da Goethe. — “Il cacciatore feroce”, pubblicata nell'*Almanacco delle Muse* del 1786, è molto nota anche in Italia per il manifesto romantico del Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. Lo spunto è attinto a uno dei più antichi e diffusi motivi della leggenda germanica: quello della *Caccia selvaggia* [Wilde Jagd] o del *Furioso esercito* [Wütendes Heer o Wuotes Heer], che si presenta in innumerevoli varianti dall'Inghilterra e dalla Normandia alla Carinzia, dalla Danimarca alla Slesia, dalla Norvegia al Tirolo, e, in tempi remoti, appare legato al mito originario di Odino-Wotan. Sono le anime dei morti senza pace, che, nelle notti di tempesta, riempiono la tenebra con il fragore della loro urlante ululante galoppata — e guai a chi, al loro passaggio, non si getta prono al suolo, perché la selvaggia schiera lo trascinerà via con sé fino alla fine del mondo! Odino-Wotan, signore del Walhalla che impera sul regno dei morti, era originariamente pensato in testa alla schiera, alto sul suo cavallo nero, con la lunga lancia in mano e con il mantello al vento. Più tardi il motivo si intrecciò con altri di leggende affini — per es. con quello delle “Dodici Notti” sacre a una divinità notturna nei giorni più brevi dell'anno, fra il Natale e l'Epifania —; e nelle varie regioni in testa alle notturne schiere comparvero allora altre fantastiche guide: Frau Holle, Frau Gode o Berchta o Harke o — anche, semplicemente — il “Cacciatore Feroce”. E in queste varie e molteplici forme la leggenda visse per secoli e continua a vivere tuttora nell'immaginazione del popolo. Anzi così immediata e familiare alla sensibilità del popolo è la fantastica visione, che molto spesso se ne trovano i riflessi nella poesia — tanto nella poesia di tono popolare come

nei *Tredici Tigli* di Weber quanto nella poesia di piú alto tono — anche in quella moderna, da Gustaf Fröding a Agnes Miegel. In una notissima ballata di Goethe è da questa galoppante notturna tregenda che il “Fedele Eckhart” salva i bambini, i quali sono andati a prendere la birra per i loro genitori e, in seguito, sanno star zitti su quel che hanno visto. Di Bürger non si può dire che sia riuscito, come nella “Leonora”, a cogliere il “brivido di cosmico misterioso terrore” da cui la leggenda è nata. Nella lunga elaborazione — a piú riprese, fra il 1773 e il 1779 — l'immediatezza dell'ispirazione ha finito col far posto a un settecentesco gusto di favoleggiare e moraleggiare. E motivi novellistici vari si sono mescolati al motivo principale. Un cavaliere su cavallo color d'argento e un cavaliere su cavallo color del fuoco si affiancano al Conte del Reno, quando esce a cavallo, seguito dalla muta dei suoi cani, nella mattina della domenica, mentre dal Duomo giungono i rintocchi delle campane che chiamano a Messa Grande. Uno dei due cavalieri — quello in color d'argento — è gentile e mite e cerca di trattenere il Conte da ogni empia azione nel sacro giorno festivo: l'altro cavaliere — quello in color del fuoco — lo stimola invece a una sempre piú sfrenata ebbrezza; e il Conte cede, naturalmente, allo stimolo: e, inseguendo un cervo, devasta le messi del povero contadino che resta, anch'egli, travolto dalla selvaggia cavalcata: incontrando una mandria, lancia in mezzo a essa i suoi mastini, malgrado le implorazioni del pastore, che cade a terra, anch'egli, sbranato: infine giunge alla capanna di un eremita nel bosco, e anche contro l'eremita sprona il suo cavallo; ma all'improvviso tutto intorno a lui si fa tenebra e silenzio, e, mentre, fra un avvampar di fiamme, irrompono infernali schiere, una “voce di tuono” dall'alto pronuncia la sua sentenza: “Senza tregua inseguito, incalzato, col capo volto all'indietro verso le mute ululanti, egli continuerà la sua cavalcata in eterno, fino al dí dell'Universale Giudizio”. Molte parti della ballata appaiono oggi alquanto ingenue; ma il motivo della cavalcata è svolto, in singole strofe, non senza una certa forza, alla brava. Walter Scott tradusse la ballata in inglese; Gérard de Nerval la tradusse in francese; ed echi molteplici della cavalcata risuonarono a lungo ora qua ora là in tutto il romanticismo europeo. — La “Leonora” è apparsa nel 1773. Il motivo iniziale di questa ballata si incontra già in antichi canti svedesi e danesi e appare particolarmente in una ballata inglese edita dal Percy (1765) nelle sue *Reliquie di antica poesia inglese* e tradotta

dallo Herder: mentre l'esercito torna dalla guerra, Leonora cerca invano il fidanzato tra le file e, disperata, nega la misericordia divina e invoca la morte. A notte si batte alla porta di Leonora: è il fidanzato che la invita a seguirla in groppa al suo nero cavallo. Comincia una cavalcata fantastica nella notte lunare, cortei di larve seguono i due amanti fino a un camposanto dove di dosso al cavaliere cade a brandelli l'armatura e dinanzi alla fanciulla atterrita appare la morte che la conduce con sé. Tipico esempio di poesia romantica e fra le più caratteristiche dello "Sturm und Drang", questa "Leonora" fu tradotta in italiano dal Berchet e presentata come modello, insieme con l'altra ballata del Bürger, "Il cacciatore feroce" nella famosa *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. In "Leonora", nota il De Sanctis, "si ripete il dramma di Francesca da Rimini, trasportato dall'inferno sulla terra: è l'amore spinto all'infinito, fino a farsi un dio dell'innamorato e a negare Dio per lui". Ma soprattutto la ballata affascina per la forma concitata, febbrile, ritmata dal ritornello: "Arri, arri, i morti cavalcano in furia!". Vi è, certo, nel rapido incalzare delle immagini e delle cadenze, qualcosa di voluto e manierato; ma è artificio che si viene creando insieme alla poesia stessa e con cui la poesia si aiuta e si inebria, che suggerisce l'immagine più che non la esprima; quell'artificio, insomma, che è, nei romantici, sincerità.

Avventure del barone di Münchhausen. È questo, generalmente, il titolo italiano con cui vengono presentate, più o meno integralmente tradotte e variamente contaminate, due opere tedesche: l'una di Rudolf Erich Raspe (1737-1794), scritta in inglese e pubblicata nel 1785: *Storia dei meravigliosi viaggi e delle campagne di Russia del barone di Münchhausen* [*Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*], l'altra di Gottfried Bürger, traduzione e rielaborazione della prima: *Meravigliosi viaggi per terra e per mare, guerre e divertenti avventure del barone di Münchhausen* [*Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*], pubblicata nel 1786. Il protagonista delle due bizzarre opere è storico: un ufficiale tedesco, Karl Friedrich Hieronymus, barone di Münchhausen (1720-1797), il quale dopo aver guerreggiato con i russi contro i turchi nel 1740 e 1741, si stabilì a Hannover divertendosi a raccontare agli amici inverosimili avventure di guerra e di caccia. Il Raspe raccolse e

ordinò questi racconti, il Bürger vi aggiunse un tono di satira e di poesia in cui il personaggio acquista individualità e vita. Impossibile sunteggiarli in breve, d'altra parte tutti sanno ormai che il bizzarro barone uscì da una palude in cui era caduto afferrandosi per i capelli e tirando con tutte le forze; che, durante una nevicata, legò il cavallo a una specie di tronco d'albero rivelatosi al mattino, quando la neve si fu disciolta, per la guglia di un campanile; che andava a spasso per gli spazi a cavallo di palle di cannone; che fu due volte nella luna; che dei suoi tre servitori uno sentiva crescer l'erba, l'altro per non correre troppo in fretta doveva legarsi ai piedi pesi da forzato, il terzo faceva muover mulini soffiando con una sola narice, e via di seguito. La poesia di questi racconti consiste nella loro assoluta inyersimiglianza che elimina ogni sospetto di menzogna per divenire pura e innocente fantasticheria; la loro umanità è nella spensierata, inesauribile gioia di vivere del protagonista, nella sua disinvolta e cordiale dimestichezza con la natura, gli uomini e gli animali che lo circondano, e in quel suo essere sempre pronto a mettere l'assurdo a servizio della giustizia e dell'allegria. Come per altri personaggi cari al cuore del popolo, all'origine dell'ispirazione è una allegra vendetta della libera fantasia sopra la dura, opaca, pesante, inerte realtà.

WOLFGANG GOETHE
(1749-1832)

I dolori del giovane Werther [*Die Leiden des jungen Werthers*]. Prima grande opera di Goethe, pubblicata per la prima volta nel 1774, rielaborata nel 1782 nell'edizione attuale. È un romanzo in lettere e note, come la *Nuova Eloisa* di Rousseau; ma con un solo corrispondente. Altra differenza: Goethe scrive senza alcuna preoccupazione di retorica o di arringa filosofica, di cui Rousseau aveva abusato. La trama è molto semplice: Werther arriva nella piccola città, fa conoscenza con Carlotta, ma viene a sapere troppo tardi, quando ormai se ne è già innamorato, che essa è fidanzata con Alberto, anima onesta, ma arida e un poco ristretta. Werther diventa suo amico, mentre Alberto, pur dubitando dei suoi sentimenti, gli permette di continuare a vedere Carlotta. Le cose si trascinano, il dolce veleno entra più profondamente nelle

vene dell'ardente amante, che indovina che Carlotta, trascinata dalla potenza della sua passione, è attratta verso di lui. Una sola volta ha il coraggio di coprirla di baci. Poco dopo, egli dispera; dice, in una scena straziante d'addio, di partire per un breve viaggio, e si uccide con le pistole che ha fatto ritirare dal suo domestico in casa di Carlotta, e che essa ha consegnato tremando. Il romanzo ebbe immediata ed enorme risonanza in tutta Europa. Napoleone lo portava con sé nella campagna d'Egitto. Esso conteneva moltissime novità: anzitutto era una descrizione della vita e dei costumi della borghesia. Vi erano stati, è vero, i romanzi di Richardson, di Smollett, di Rousseau, ma la borghesia tedesca era differente da quella inglese e francese, in un certo senso ancora più giovane di quelle, in seguito al suo estraneamento dalla politica, e anche più ingenua e più fresca. Il romanzo di Goethe è perciò pieno di un poetico realismo: noi entriamo nell'intimità, vediamo la vita della famiglia, un ballo, i bambini: le altre classi (i nobili, il popolo semplice) servono a inquadrare il ceto borghese e a farlo risaltare ancor di più. Inoltre era romanzo d'amore, o, piuttosto, del desiderio d'amore. Il cuore di Werther non ha niente che interiormente si opponga a lui, per cui ogni sentimento che vi nasce diventa dominante e lo occupa tutto. Anche la tenuità dell'intrigo o la ingenuità dei tre protagonisti non nuoce, la pochezza dell'intreccio è come lo studio di uno specialista; noi veniamo a conoscere in questo lungo monologo di lettere angoli segreti e risorse ancora sconosciute fino allora del cuore umano. La voce della passione non era ancora mai risuonata con tanta intimità d'abbandono nella poesia. Infine Werther adora la natura. Il suo amore, che non ha potuto espandersi, refluendo nel suo cuore sofferente, lo rende ancor più accessibile a tutta la poesia della natura, di cui ha una comprensione molto differente da quella di Rousseau, e dalla sua idea della calma, della pace, della bontà naturali: nella contemplazione della natura i suoi sentimenti si ripercuotono con risonanze indefinite, a fondo vagamente panteistico. Il *Werther* fonde così nel braciare goethiano tutti gli elementi che lo "Sturm und Drang" presentiva, dà loro compattezza poetica e forma, li trasporta dall'irreale nella realtà psicologica, crea il romanzo moderno e pone le basi del romanticismo intimistico. Lo studio psicologico del personaggio è condotto con tale profondità che a chiarirne e a rivelarne le gradazioni e l'azione tutto concorre, l'episodio di vita così come il paesaggio. Infatti la

prima parte in cui echeggia il culto del giovane Goethe per l'ingenuità omerica è idillica sia nella descrizione della natura primaverile come nelle scene patriarcali, la seconda, in cui è talvolta evidente l'eco di Ossian, è sconvolta dal terribile temporale, in un'aria tristemente autunnale, e prepara la tragica conclusione. In tutto il romanzo, d'altronde, si respira un'atmosfera di vita vissuta. Gli stessi personaggi principali sono desunti direttamente dalla realtà. Il modello di Lotte è Charlotte Buff, amata da Goethe durante i mesi che trascorse a Wetzlar nella primavera e nell'estate del 1772; e Alberto è J. G. Christian Kestner, suo fidanzato e poi, dall'aprile 1773, suo marito. Le lettere a Lotte e a Kestner, il Diario di Kestner, i contemporanei sfoghi epistolari di Goethe nelle lettere ad altri amici costituiscono, per lo studio di ciò che è "poesia e verità" nel *Werther* un documento singolare, forse unico nella storia della poesia. Goethe travasò direttamente nel romanzo, trasfigurandola, tutta la sua esperienza, dal momento idillico della nascente passione fino al momento drammatico dell'inevitabile doloroso distacco. E, quando Goethe, ormai lontano da Wetzlar, stava attendendo alla composizione della sua opera, fu ancora Kestner che gli mandò quel resoconto sul suicidio del giovane diplomato e filosofo Jerusalem (30 ottobre 1772), il quale suggerì al poeta il colpo di pistola con cui il romanzo si chiude. Anche altre vicende intime del giovane Goethe possono aver trovato nel *Werther* una eco, come la successiva vampata di simpatia per Massimiliano Laroche Brentano; ma Goethe medesimo, mandando a Lotte un esemplare del romanzo, sottolineava nella lettera di accompagnamento, con parole che ritrovano l'accento dell'antica passione, il legame d'amore che l'aveva fatto nascere. La "sensibilità" del Settecento ricevette così dalla parola di Goethe la sua più tipica opera di poesia, in cui immediatamente si ritrovò e riconobbe. L'influenza d'essa andò molto al di là del mondo della pura poesia: non determinò soltanto un nuovo linguaggio poetico, ma ispirò la moda, investì la realtà stessa della vita. Goethe medesimo, di fronte al ripetersi dei casi di suicidi per amore, che nella lettura del *Werther* si erano esaltati, si sentì indotto a mettere sulla bocca di Werther in una poesia del 1775 l'ammonimento: "Sii un uomo e non seguire il mio esempio!".

Guglielmo Meister. *Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*], romanzo terminato dopo

vent'anni di lavoro nel 1796, fu preceduto dalla *Missione teatrale di Guglielmo Meister* e seguito, anni dopo, da *Anni di peregrinazione di Guglielmo Meister* [*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*]. Il giovane Guglielmo, figlio di borghesi e incamminato già nel commercio paterno, ha due ragioni che lo fanno indirizzare al teatro: è poeta lui stesso e ha scritto molti lavori che vorrebbe vedere rappresentati; e inoltre ha un legame amoroso con un'attrice, Marianna. Credendosi tradito da lei, l'abbandona e per questo cade in una tale disperazione che il suo amico prosaico e suo socio di affari, Werner, gli consiglia, per distrarlo, di fare un viaggio per riscuotere alcuni crediti dell'azienda. Appena partito, incontra una giovane coppia, prende parte alle sue disgrazie, l'accompagna davanti al giudice. Si tratta di un rapimento: una giovane, stanca della vita borghese, si è lasciata sedurre da Meline, direttore di una compagnia di teatro ambulante. Ecco il nostro Guglielmo caduto per caso proprio nell'ambiente che aveva sempre brillato davanti alla sua anima. Dato che dal canto suo egli ha scoperto fra gli attori girovaghi Mignon, una piccola bambina graziosa, delicata, sofferente, che egli ha sottratta al suo grossolano ambiente, e presa con sé, e dato che egualmente ha posto interesse alla singolare enigmatica figura del vecchio arpista malinconico che è indivisibile da Mignon, Meline riesce facilmente a legare Guglielmo alla sua compagnia e a farne il suo finanziatore. Viaggiano insieme, ed egli si mescola in questo ambiente dubbio, tanto più che colei che fa le parti femminili leggere sulla scena, Filina, vive la sua parte anche nella realtà, e coi suoi vezzi e con le sue arti di seduzione gli fa a volte dimenticare Marianna, che egli spera sempre di incontrare un giorno. In un albergo, un conte di passaggio incontra la compagnia, e, siccome progetta una serie di festeggiamenti nel suo castello in occasione della visita del principe, se la porta dietro. Così Guglielmo sale sulla ribalta di un nuovo teatro: la vita di corte, e diventa il favorito di una baronessa. Nello stesso tempo da uno dei cortigiani, Jarno, è indotto a leggere Shakespeare, che lo abbaglia e lo porta al centro della vita. Dopo la partenza del principe, la compagnia è congedata. Attaccata e depredata nella foresta dai banditi, Guglielmo tentando di difendere i colleghi è ferito e sarebbe perduto se tra i cavalieri nobili, che vengono in loro aiuto, una donna che egli non conosce, e che nella sua memoria si chiamerà "Amazzone", non lo facesse curare dal suo medico; scomparsa, essa rimarrà,

come Marianna, un nuovo soggetto per la sua nostalgia. Dopo questo incidente la compagnia Meline si smembra e Guglielmo (sempre accompagnato da Mignon e dall'arpista) si aggrega a un nuovo direttore, Serlo, che è il primo uomo di teatro esperto, col quale egli può approfondire le questioni che gli stanno tanto a cuore. La sorella di Serlo, Aurelia, abbandonata da un suo amico di nome Lotario, prende Guglielmo a confidente e si attacca a lui, senza che egli possa salvarla dalla disperazione in cui essa si esalta, trovando appassionati accenti di attrice, di una intensità straordinaria. E qui s'arresta la parte in comune con la *Missione teatrale*. Dopo la morte di Aurelia, Guglielmo si mette in viaggio verso il castello di Lotario, per fargli indignati rimproveri. Ma si trova in un ambiente inatteso: è un gruppo di educatori, che cominciano da lontano e segretamente l'educazione di quelli che scelgono. Guglielmo trova il rendiconto di tutte queste peregrinazioni e una lettera con le sentenze che gli devono servire come regola di condotta. Là egli ritrova anche l'"Amazzone", tanto desiderata. È Natalia, ma, accanto a lei, continua a dividere le simpatie del suo cuore, la sua amica di nome Teresa, donna di un'intelligenza pratica e di un'attività instancabile che sarà la moglie di Lotario. Fino all'ultimo momento noi non sappiamo verso quale di queste due il destino diriga Guglielmo. Finalmente Natalia lo conquista e lo sposa: la donna che unisce in perfetta armonia l'umanesimo estetico e religioso nella completa dedizione altruistica. Concepito come romanzo di teatro, il racconto abbandona tuttavia, dopo la sua prima parte, lo scopo centrale della carriera teatrale del Meister. In realtà, per Goethe, a partire da circa il 1780, il problema dominante è divenuto quello della formazione dell'uomo. E il romanzo risulta l'esposizione di un'esperienza educativa in cui non ci si occupa solo dei primi anni di infanzia e di fanciullezza. Per Goethe infatti si rimane tutta la vita "apprendisti", fino all'ultimo respiro bisogna operare per raggiungere se stessi; l'importante è che non si sia deformati. Ogni dovere imposto, dal di fuori, ogni imperativo categorico estraneo all'interiorità individuale ripugna a Goethe; la libertà goethiana chiede che sia sviluppato in ciascun essere ciò che è stato deposto in lui in germe, e che è, secondo il termine di Aristotele a lui caro, la sua "entelechia". Impresa assai difficile, perché ci si inganna e ci si sbaglia: la vetta raggiunta da Guglielmo non sarà nella poesia e nel teatro, come ha creduto per tanto tempo, ma nella vita attiva. L'antitesi delle

due vite (presentata nel dramma *Torquato Tasso* sotto forma di due esseri: Tasso e il pratico uomo di stato, Antonio) diventa nel romanzo una curva di sviluppo, in cui noi vediamo, per così dire, un Tasso in potenza trasformarsi col tempo in un Antonio. Guglielmo attraversa a volta a volta differenti ambienti: la compagnia dei commedianti, il mondo borghese dei suoi primi anni, la vita del castello e della corte, la cerchia pietista descritta nella *Confessione di un'anima bella*, dove, in confronto alla formazione laica di Guglielmo, è mostrato lo sviluppo di una entelechia religiosa; di modo che, sovrapponendosi questi ambienti, si ottiene un panorama generale della società e del secolo. È un grande quadro di tutta l'epoca "rococò"; e per quanto la materia della narrazione sia assunta nella superiore serenità e armonia di un rinnovato spirito classico, si è potuto affermare che ogni capitolo, ora breve, ora più lungo, è come un "rondò" di Mozart. In realtà una figura tutta frivolezza istintiva e istintiva grazia come Filina, è puro Settecento: e tipico Settecento è il costante convergere del romanzo intorno a singole figure femminili. Ogni fase della vita di Guglielmo trova in una donna il suo specchio, sia nella cerchia del teatro, sia in quella dell'aristocrazia, sia tra gli educatori; e tutte queste donne riflettono e condensano gli ambienti che egli attraversa. Finalmente Teresa par corrispondere esattamente alla vetta del suo addestramento, che lo ha condotto alla vita attiva, ma Natalia è la vera "anima bella" concreta e viva degna di lui, che lo completa. E anche per questo riguardo il Settecento ricompare nel romanzo: poiché anche su Natalia sembra riposare la luce di quieta e assorta beatitudine che risplende nel "Tempio della Sapienza" alla fine del *Flauto magico*. Tuttavia, per altri lati, i limiti del gusto "XVIII secolo" vengono invece travolti: le grazie intellettuali e sensuali del romanzo sono infatti sorpassate dalle figure di Mignon e dell'arpista, ambedue misteriose e romantiche. Si sentono attraverso queste due figure nuovi accenti; Goethe ha avuto per primo il senso della nostalgia e della malinconia. Guglielmo è attaccato a Mignon perché la porta in se stesso; la morte di Mignon e la scomparsa dell'arpista sono importanti perché fra tutte le divagazioni di Meister, Mignon fu la più dolce; da quando essa non è più, egli raggiunge un nuovo grado verso la sua formazione definitiva. A parte il realismo, che urtò i contemporanei, l'opera si svolge in parte con descrizioni dirette e visive, in parte con riflessioni e discussioni, ora sulla scena ora

nella vita. Le meditazioni e discussioni di Guglielmo su Shakespeare, già esistenti e più prolisse nella *Missione teatrale*, e una più profonda critica dell'*Amleto*, la rappresentazione di questo dramma e, parallelamente, la figura di Aurelia, che dalla sua passione reale di donna abbandonata trae accenti veramente shakespeariani, fan sì che vi siano come tre scene sovrapposte, di cui l'una getta i suoi riflessi sull'altra. Parimenti i diversi ambienti s'intrecciano: quello dell'anima di Guglielmo; quello degli attori e del loro teatro; quello dei cortigiani, degli educatori e della loro torre, che è pure un teatro. Per effetto di questi riverberi artificiali tutto diventa leggero, aereo, dilegua, ricompare, si contraddice, si vaporizza. Qui ancora Goethe fu un precursore, maestro di quell'ironia che i romantici consideravano come un dogma principale della loro estetica. L'apparizione degli *Anni di noviziato* chiarì pure alcune situazioni nei rapporti di Goethe con il contemporaneo mondo letterario. I più intimi, e persino la madre, risposero, dice egli stesso negli *Annali*, "se defendendo", ossia "mettendosi in posizione di difesa contro la segreta forza dell'opera". Jacobi se ne scandalizzò come tutte le aristocratiche persone che lo circondavano, "alle quali la realtà, e per di più la realtà di una classe bassa, non pareva edificante". Humboldt invece capì fin dalla pubblicazione della prima parte l'essenza dell'opera e spinse l'autore a continuarla e non meno di lui lo Schiller, il quale, come risulta dall'*Epistolario Schiller-Goethe*, gli fu d'aiuto con le sue osservazioni per la saldatura del vecchio romanzo al nuovo e per alcuni particolari d'ordine morale. Ma soprattutto se ne ispirarono i romantici: Novalis ne partì per giungere alla poesia del suo *Enrico di Ofterdingen*, F. Schlegel pose il romanzo accanto alla Rivoluzione francese, fra i grandi avvenimenti dell'età moderna. — *Anni di peregrinazione di Guglielmo Meister* ossia *Coloro che rinunciano*, è un romanzo pedagogico inteso già fin dal 1798 a seguire e concludere gli *Anni di noviziato di Guglielmo Meister*. Nel 1807 soltanto comincia a prender forma nella mente del maturo Goethe, viene poi elaborato per vari anni e pubblicato nel 1821 in una prima edizione che doveva rappresentarne solo la prima parte. Contemporaneamente e in polemica moralistica a questi *Anni di peregrinazione*, ne uscì una falsificazione del parroco Pustkuchen (1793-1834), contro la quale si scagliano il Tieck nella sua novella *Il fidanzamento* e l'Immermann nel 1822 con una "Carnevalata". Il che valse a far riprendere al Goethe nel

1823-24 il lavoro, ma solo per breve tempo; la stesura della redazione attuale data dal 1825 al 1829 con alcune appendici postume: "Meditazioni secondo l'intenzione del viandante", "Dall'Archivio di Macaria", la poesia "Testamento" e quelle terzine che presero il nome di "Nella contemplazione del cranio di Schiller". L'opera venne pubblicata così in tre volumi: nel 1837 uscì senza questa aggiunta a cura di Eckermann con l'autorizzazione data dal Goethe quand'era ancor vivente. Solo negli ultimi anni l'autore tentò di dare al romanzo una certa quale unità artistica che però mai raggiunse nonostante la bellezza dei particolari. Il racconto si apre con un quadro che par tratto da una tela cinquecentesca. Il capitolo, o meglio la novella, s'intitola "Fuga in Egitto" e descrive la famiglia di un artefice, il quale, nato e cresciuto in un antico santuario in rovina dedicato a san Giuseppe, a poco a poco vien formato dal mistico ambiente artistico e vive senz'accorgersene, sia nella vita esteriore, sia nel comportamento interiore, la vita del Santo. Pure lui falegname, sposa una fanciulla povera e virtuosa di nome Maria, ricostruisce la cappella nel rispetto del bello e del sacro, e fra lavoro e famiglia conduce vita santa, primitiva e patriarcale. Questa è la prima forma di vita sociale che s'offre all'esperienza del protagonista Guglielmo Meister, in viaggio col figlio Felice per l'istruzione di questo, con la promessa a Natalia di non pernottare più di tre volte sotto lo stesso tetto. Protagonista però Guglielmo in questo romanzo non lo è più: è solo un pretesto, un semplice momento di tenue legame unitario nel racconto, quasi cornice ai vari quadri, ma nulla più. Se nella *Missione teatrale* egli è tutto e della sua intensa vita tutto anima, se negli *Anni di noviziato* è pur sempre l'osservatore centrale e lo sperimentatore senza il quale l'intera costruzione del romanzo cadrebbe, qui non è che un commentatore delle teorie pedagogiche e sociali che vengono enunciate e vissute dai vari personaggi del romanzo. Con un dialogo fra Montanus e Guglielmo s'entra subito in argomento, ossia si disegna il fine propostosi dall'autore: scopo della vita di Guglielmo è ora soltanto l'educazione del figlio Felice, che deve però avvenire diversamente da quella che fu la formazione del padre. La generazione che sorge appartiene al nuovo secolo; è finito il periodo dell'ideale di cultura enciclopedica, che procede in vastità; ora il procedimento è altro, si lavora su un punto, in profondità, collegando, nell'utile, uno al tutto. "Limitarsi a un mestiere è il meglio. Per la mente piccola

rimarrà sempre un mestiere, per la piú elevata diverrà arte; il migliore degli uomini quando fa una cosa, fa tutto, ossia, meno paradossalmente, vede nell'unica cosa che fa il simbolo di tutto ciò che vien fatto rettamente", dice Montanus, ch'è poi la nuova personificazione di Jarno degli *Anni di noviziato*. L'eterno, il necessario e la legge formano la nuova trinità del culto goethiano. La seconda esperienza della vita patriarcale, estesa a una colonia che prospera sotto il vigilante occhio del benefico zio, porta Guglielmo e Felice in una regione piú vasta e armonica. Qui domina il motto "Dall'utile, attraverso il vero, si giunge al bello". Anche qui lo zio, come negli *Anni di noviziato*, è circondato dai nipoti, Lenardo, Giulia ed Ersilia, che ricordano Lotario, Natalia e la Contessa e portano una nota di vita nella cristallina freddezza del dialogo. Spunta l'idillio purissimo tra Ersilia e Felice adolescente, quasi fresco ciuffo d'erbe e di fiori fra alpestri rupi. E Macaria, parallela alla "Bell'anima", s'eleva pura e sublime. Ella gravita nelle sfere interplanetarie, legata a questa astronomica matematica, legge naturale transumana e divina. La sua anima non si perde nella contemplazione mistica della suprema armonia, ma a essa adatta sé e ogni cosa umana e terrestre, vivendo di universale sublimità. Alla fine del romanzo le si contrappone, quasi polo armonico, il raddomante che sa e conosce il mistero delle viscere della terra, chiudendo così l'immenso divino cosmo goethiano. Lo zio impartisce il principio sociale che rappresenta il terzo grado dell'ascesi; dalla prosperità dell'uno deve provenire la prosperità dei molti. È però ancora l'uomo filantropo illuminista del Settecento in quanto lui solo è la mente creatrice e gli altri sono operai esecutori della sua opera. Ma il nipote Lenardo, della generazione che sorge, apre la via verso il nuovo ordinamento piú vasto e moderno, che deve portare a una collaborazione mondiale. Lenardo porta mediante bestie da soma ai filatori e tessitori delle montagne e delle valli il cotone che viene dai lontani continenti, e, mettendo ogni cosa e ogni uomo nel luogo piú atto allo sviluppo della piccola industria, crea, in un idillico ambiente che risente dell'antico pietismo tedesco, nel lavoro solerte accompagnato da inni e salmi cantati in coro, lo scambio commerciale fra l'uno e l'altro mondo. Senonché l'invenzione delle macchine venuta dall'Inghilterra turba questa pacifica industria e fa sorgere il nuovo grande problema dell'emigrazione. V'è un momento di necessaria disgregazione: bisogna superare la tradizione locale, la

tranquilla vita del villaggio, per entrare nell'ingranaggio del mondo economico e internazionale. E allora necessita per l'uomo un grado piú alto di cultura, una nuova ascesi: egli deve creare dentro di sé la propria patria, portando in se stesso la propria armonia, piantandovi le proprie radici. L'ideale dell'umanità deve sostituire quello della famiglia e della patria particolare. Perciò alla "Società dei compagni di viaggio" che si prepara a emigrare è fatto, tra l'altro, obbligo di onorare tutti i culti. Ma a ciò si giunge attraverso una severa disciplina, che viene impartita nella "Provincia pedagogica", alla quale Guglielmo Meister affida l'educazione del figlio Felice e dove si preparano gli uomini destinati al nuovo mondo. Questa dell'istituto pedagogico è pur essa un'idea affatto nuova in confronto agli *Anni di noviziato*. Agiscono ora gli influssi del nuovo secolo e soprattutto del Pestalozzi. Se in un primo tempo il Goethe era stato avverso alla nuova pedagogia, che gli sembrava nel suo primo autore utopistica e fredda, piú tardi, quando la rivide applicata da Fellenberg nella scuola di Hofwyl, ne capí tutta la fecondità e sposò la sua causa. La "Provincia pedagogica" degli *Anni di peregrinazione* non è che un'interpretazione goethiana di quella scuola svizzera. I ragazzi sono prima di tutto addestrati ai lavori agricoli, e vengono poi indirizzati a un singolo mestiere secondo le loro attitudini ben provate. Ogni lavoro è accompagnato da canti ritmici affinché l'allievo s'avvezzi all'armonia. Egli prenderà poi coscienza della comunità morale alla quale appartiene mediante un approfondimento del senso religioso. Ma la religione non viene impartita secondo un dogmatico catechismo, sibbene sviluppando a poco a poco il germe primordiale religioso ch'è in ogni essere umano, così come avviene nella storia dell'umanità. Principio religioso essenziale è il rispetto o timore ("Ehrfurcht"), che nei bambini si deve manifestare come rispetto verso ciò ch'è superiore a loro. Crescendo impareranno essi a rispettare i limiti che la provvidenza impone alla natura, a capire la necessità del dolore e del sacrificio, ossia a rispettare ciò che è inferiore. Adulti infine supereranno nell'amore e nell'azione per la collettività i limiti e i dolori, nel rispetto per ciò che è pari. La religione cristiana è il massimo a cui l'umanità può arrivare, superata solo dal filosofo che posto al centro "deve abbassare fino a sé ciò che gli è superiore, elevare al suo livello ciò che gli è inferiore, meritandosi in questa posizione centrale il nome di saggio". L'uomo perfetto deve riunire in sé tutti e tre questi stadi, in unità

trinitaria simile alla divina, nel rispetto verso se stesso. Tre gallerie di quadri rappresentanti il Vecchio Testamento, il Nuovo e infine la Passione e morte di Cristo portano agli occhi dei fanciulli, vivi nella storia, questi tre stadi religiosi. L'ultima galleria, il "sancta-sanctorum", non viene aperta che una volta all'anno e non vi sono ammessi che gli allievi pronti a salpare per la vita. Solo gli iniziati sono chiamati a penetrare il mistero "che cela la divina profondità del dolore". Questi motivi altamente cristiani possono riallacciarsi all'ultima scena del *Faust*. Altro spunto pedagogico importante è quello della sintesi che si sostituisce all'analisi nel gabinetto anatomico al quale è ammesso Guglielmo Meister, che ritiene indispensabile per l'utile della società un accurato e profondo studio del corpo umano. Termina infatti il romanzo con una scena in cui egli mette in pratica la sua scienza salvando il figlio Felice caduto da cavallo. Legate al racconto-cornice da un tenue filo, per lo più assai artificioso, o assolutamente indipendenti, vengono inserite alcune novelle, dove personaggi vivi sono creati dalla mano e dalla mente del Goethe più giovane. Così la "Brunetta" (1815) cercata da Lenardo, che Guglielmo ritrova verso la fine del libro, è un'umana donna fedele alla sua terra e al suo uomo scomparso. La "Pellegrina pazza" (1808) è una reminiscenza di novella francese, mentre "L'uomo di cinquant'anni" (1817), che è uno studio psicologico condotto con molta finezza sull'illusione d'amore di una giovinetta per l'uomo maturo e di un giovane per la vedovella sfiorita, e che trova una naturale e sana soluzione nel vero amore che nasce tra i due giovani, s'intreccia nel romanzo con un delizioso viaggio sul Lago Maggiore, dove rifioriscono i nostalgici ricordi di Mignon. *La nuova Melusina* è una fiaba raccontata da Federico che ha la facoltà di narrare cose fantastiche come se le avesse realmente vissute. E, ancor nel primo libro, "Chi è il traditore?" (1820) tratta del giovinetto Lucidoro che deve sposare Giulia e non sa come confessare il suo amore per Lucinda, la sorella di lei, e vien graziosamente burlato dalle fanciulle che hanno ascoltato i suoi lamenti fatti ad alta voce e sino alla fine giocano con la sua timida indecisione. Nei tre libri di questo volume s'addensa tutta l'esperienza scientifico-economica e la meditazione filosofico-pedagogica del vecchio Goethe, rendendo pesante e spezzato il romanzo. Anche il rapporto con la natura si fa cosmico e filosofico. I paesaggi servono da scenari, non hanno più immediatezza di contatto con la sensibilità del poeta. Si

armonizzano nella sua anima col mistero divino di quella natura che il Goethe ora indaga con ansia religiosa, e appaiono ancor vivi solo nei racconti e nelle novelle, che rappresentano aperture verso spazi e quadri pieni di vita e di sole. Una è però l'idea dominante tutta l'opera, idea che è pure l'ultima conclusione dell'immane fatica goethiana: l'uno deve servire al tutto e soltanto così può sentirsi legato all'universale.

Le affinità elettive [*Die Wahlverwandtschaften*]. Romanzo ideato fin dal 1807 come novella per gli *Anni di peregrinazione di Guglielmo Meister*, composto fra l'aprile 1808 e l'ottobre 1809, pubblicato nel dicembre successivo. Il titolo — tolto al *Dizionario di fisica* [*Physikalisches Wörterbuch*, 1787-1795] di F. S. T. Gehler, dove è ripresa una formula già precedentemente usata dallo scienziato svedese Torben Bergman (in lat. "attractio electiva duplex") — allude a quel particolare fenomeno chimico, per il quale due elementi associati, sotto l'azione simultanea di due altri elementi dotati di certe determinate proprietà, si disgregano, associandosi con questi ultimi in due nuove coppie, per legge di reciproca attrazione. Il romanzo studia il medesimo fenomeno nel mondo dei sentimenti umani. E non soltanto sotto questo aspetto l'uomo e la natura vi appaiono congiunti nella continuità di un'unica vita. Malgrado la luce limpida che dà rilievo e spicco a ogni singolo particolare, tutto quanto il romanzo è come immerso in un'atmosfera arcana, dominata da forze di natura occulte che si sentono dappertutto presenti sotto la realtà varia e viva, e tanto più sono potenti quanto più sono oscure, impenetrabili. È come se il carattere di "ineluttabile necessità" che è proprio delle leggi della natura si sia trasmesso anche ai sentimenti degli uomini. È come se una "forza magnetica", analoga a quella che impera nel mondo fisico, agisca anche sopra le anime, entro le anime. È qualcosa come un "destino" che l'uomo porta entro di sé, nella sua sensibilità, nel suo carattere. E appunto per questo il romanzo — pur con tutta la squisita dolcezza di sentimenti ond'è soffuso — è così triste. Poiché nella natura la vita è "armonia di leggi concordi"; ma nel mondo umano, accanto al sentimento, esistono anche altre esigenze, "non meno assolute", esiste anche la legge morale; e, quando fra il sentimento e la legge morale scoppia un conflitto, questo non ha più soluzione. È la situazione che si presenta nelle *Affinità elettive*. Da una parte è la santità del legame matrimoniale da cui Eduard e Charlotte sono uniti; e

dall'altra parte è la forza della passione che, dopo l'arrivo di Ottilie e del Capitano al castello, quasi inavvertitamente sorge nei loro cuori e irresistibilmente li sospinge — Eduard verso Ottilie e Charlotte verso il Capitano —: finché la passione è ancora latente e in sviluppo quasi inconsapevole, la vita in comune è un idillio confidente e sereno, una beatitudine smemorata, quasi di persone che sono “fuori del mondo”; ma a poco a poco essi non possono non aprire gli occhi sulla realtà e prendere coscienza di se medesimi; e allora il conflitto si precisa in tutta la sua irriducibilità, determinando in ogni particolare l'ulteriore svolgimento del romanzo. Questo tuttavia non deve essere frainteso. Una critica ispirata a facili preoccupazioni moralistiche pone sempre di nuovo, da oltre un secolo, la questione se Goethe abbia voluto spezzare una lancia “in offesa o in difesa del matrimonio”; e, a seconda delle tendenze personali del critico, il romanzo è stato ora esaltato per la sua “sensibilità e serietà etica”, ora deprecato come “apologia dell'adulterio”: ancora di recente uno studioso di grido, il Walzel, ha creduto di poter affermare che “ne è stata minata la moralità dell'intera epoca”! Ma già Goethe medesimo aveva messo i critici sull'avviso, ammonendoli che il “proporre tesi” e “offrire soluzioni” non è compito del poeta, ma rappresentare — “nel mezzo, fra l'una e l'altra delle possibili soluzioni” — la “verità incalcolabile” della vita. In realtà il romanzo non ha una tesi. Anche se Goethe dichiarò di avere scritto tenendo l'occhio alle parole dell'Evangelo: “Chi guarda una donna, nel desiderarla, già ha commesso con lei adulterio”, questo non è che uno degli elementi dell'ispirazione, la quale è mossa invece, soprattutto, e dominata da un sentimento accorato delle “indistricabili problematicità” a cui è esposta l'umana esistenza, e, contemporaneamente, da un sentimento di profonda pietà per il “destino di dolore” che ne scaturisce. È la stessa “possibilità di vivere” che, nel conflitto fra l'amore e il dovere, è posta in gioco. E nessuno spiraglio di luce si schiude — se non in mistiche lontananze, oltre il limite ultimo, dove “tutto trova la sua pace”, nel “seno di Dio”. La poesia delle *Affinità elettive* è la poesia dolce e triste di questo “amare e soffrire” in cui le anime ardono, consumandosi, come in una fiamma. E la sua pura incarnazione è Ottilie. Delicata, gentile, fragile — “con i suoi grandi occhi neri, affettuosi, penetranti, profondi” — essa è la “creatura di verità” di cui tutto il romanzo si illumina. Gli altri personaggi — pur con la loro bontà,

saggezza e prudenza — si muovono entro un'atmosfera viziata da compromessi e accomodamenti: quando già Charlotte e Eduard sono disgiunti nelle anime, basta un fuggitivo turbamento dei sensi provocato da causa occasionale, per spingerli — quasi contro volontà — l'uno nelle braccia dell'altra; ed è la natura che poi ne compie vendetta, con maliziosa ironia, facendo nascere dall'equivoca "notte d'amore" un bimbo che porta i tratti degli "amati assenti" — il volto del Capitano e gli occhi di Ottilie —. Ottilie sola — con quella sua grazia esile e un poco malata, con quella sua sensitività devota e umile, per cui, "quando le si chiede qualcosa che non può concedere, evita di rispondere a parole, solo solleva in alto le palme delle mani congiunte, le appoggia contro il cuore, e, curvandosi un poco in avanti, implora con uno sguardo mite e dolente a cui non si può resistere" — è, in realtà, al di sopra di ogni possibilità di deviamiento. Nella sua apparente passività, essa è guidata da "una specie di necessità di natura"; e la sua vita non è che un prenderne coscienza, di volta in volta, in un succedersi di "illuminazioni interiori". Tutta la sua esistenza ne trae un ritmo ritardato e un poco lento, ma anche, in ogni movimento, un'impronta di cosa assoluta e definitiva, irrevocabile. E così è anche del suo amore per Eduard: è qualcosa che "è in lei" ma non dipende da lei, dalla sua volontà. Essa ama Eduard "così come respira, vede, sente"; ama Eduard in quanto esiste. Eduard può trovarsi dinanzi a lei o essere lontano, abbandonarsi agli impulsi della passione come è nella sua indole, o fuggire, andare alla guerra, come fa quando scoppia fra le anime turbate la prima tempesta: ciò non muta nulla nel sentimento che continua a splendere dentro di lei con stessa limpida e quieta luce. Così essa vive, in tutte le circostanze, chiusa in una sua nativa chiarezza e armonia, "portata — dice il testo del romanzo — dal sentimento della sua innocenza". E, quando la situazione muta, in uno schianto improvviso, è perché, tutt'a un tratto — sotto il colpo di un'emozione violenta e inattesa — anche l'altra grande forza della vita, la legge morale, si è fatta luce entro di lei, fulmineamente, con "la terribilità senza scampo" che è propria di tutte le "rivelazioni". L'occasione è la morte del bimbo nato dalla "notte di smarrimento" di Charlotte e di Eduard. Ottilie, che custodiva il bimbo in riva al lago, si è troppo attardata a colloquio con Eduard ricomparso improvvisamente dopo lunga separazione; e, salita in barca per far ritorno a casa, nella fretta e nell'agitazione, ha

perso l'equilibrio, così che il bimbo, che teneva in braccio, le è caduto in acqua, annegando. E invano ella si è prodigata in tentativi per richiamarlo in vita; invano, inginocchiata nella barca, ha sollevato al cielo la piccola salma sulle sue braccia, invocando aiuto; invano, scesa a terra, ha fatto ricorso alle arti del chirurgo. Tutto è stato inutile. Allora si fa in lei un grande silenzio, come se ogni capacità di vita attiva in lei si sia arrestata. Poi, quando essa si riprende dopo qualche tempo, e si rialza da terra, dove era rimasta giacente, ai piedi di Charlotte, senza forze, abbandonatamente, d'un colpo, ecco: una compiuta chiarezza si è precisata in lei: su tutto, su ciò che è stata la sua vita passata, su ciò che dovrà essere la sua vita futura. Lo annuncia essa medesima a Charlotte con quel suo accento così sommerso e "inerme" eppure così sicuro di sé, certo di interna verità: "Sono uscita dalla mia via, ho spezzato le mie leggi, ho perduto persino il senso di esse... E ora Iddio, in una maniera terribile, mi ha aperto gli occhi... ho deciso: io non sarò mai di Eduard". Non è la legge cristiana, che, al di là dell'uomo, riposa su "verità rivelate"; non è nemmeno l'"imperativo categorico" kantiano che rinnega nell'uomo ogni impulso soggettivo, individuale: è invece una legge immanente e operante nella sensibilità stessa dell'individuo. Ma non perciò è meno inflessibile. È quell'esigenza di "sentirsi puro", che già spezzò l'esile filo della vita di Mignon, quando le apparve per la prima volta, attorno al suo Guglielmo, l'ombra torbida del male. E anche la vita di Ottilie ne verrà fatalmente spezzata. Poiché essa può bensì precludersi di appartenere a Eduard, ma non può annullare il sentimento che occupa le loro anime. Quando essa decide di rientrare in collegio, fra quelle che già furono le compagne della sua giovinezza ignara e felice, durante il viaggio, nell'"albergo di passaggio" dove fa sosta, è preceduta da Eduard, che le parla irresistibilmente il linguaggio della passione; ed essa deve ammettere che anch'egli, da parte sua, ha ragione. Ogni fuga è inutile, perché nessuno sfugge a se medesimo. Una sola cosa essa può fare: distaccarsi internamente dal mondo, in mezzo al quale si è smarrita; prendervi parte solo meccanicamente, in modo che l'intera purità del suo sentimento non possa venire più intorbidita e oscurata. Si ricostruisce così al castello un'apparenza dell'antica vita; e anche Ottilie sembra parteciparvi docilmente, quietamente, come sempre — mentre in realtà, dentro di sé, ogni giorno sempre più "si allontana". Assiste Charlotte nei suoi lavori quo-

tidiani, si prodiga intorno alle piante e ai fiori nel giardino insieme con il Capitano — che nel frattempo, alla guerra è diventato Maggiore —, accompagna al pianoforte Eduard quando suona il flauto o segue con lo sguardo sul libro le letture che egli fa ad alta voce; ma come si astiene totalmente dal portare nella comune conversazione la propria parola, così si astiene dal portare nella vita in comune un atto qualsiasi della propria volontà. Anche dalla mensa comune si astiene, e poi dal cibo, senza farne parola con alcuno. Ed è come se, a poco a poco, essa “muoia al mondo”. È come se, a poco a poco, la vita perda ogni consistenza materiale, diventi incorporea, come la luce. E anche il suo rapporto con Eduard si inserisce in questo tono di esistenza. “Non c’è bisogno, fra loro, di uno sguardo, di una parola, di un gesto, di un contatto qualsiasi”: “non c’è che un bisogno: di essere insieme; ma questo basta anche completamente; poiché allora non sono più due persone distinte ma una persona sola, assorta in uno stato inconsapevole di perfetto benessere, contenta di se medesima e del mondo”. È come uno stato d’animo nuziale che si attua al di là di ogni ebbrezza dei sensi, in un’atmosfera a cui il sentimento di totale distacco dalla vita già sembra conferire, quasi, un riflesso di beatitudine ultraterrena. È come un transito dolce e lieve, in estasi d’anime, verso la morte che si approssima. Consumata in questa fiamma, appena ancora un soffio è, difatti, alla fine, la vita di Ottilie. E una parola dura, pronunciata imprudentemente in sua presenza da un amico di casa, Mittler, a proposito del sesto Comandamento, basta a spegnerla. Quando, al richiamo disperato della cameriera Nanny, tutte le persone del castello accorrono nella sua stanza, la trovano seduta in un angolo del sofà, calma ma pallida, stanca, esausta: Eduard si precipita ai suoi piedi e invoca da lei una parola: essa apre le labbra: “Promettimi di vivere!”, ma non ode più la risposta. Quando Eduard risponde, essa è già spirata. L’indomani, nella bara aperta, la sua bellezza bianca e immobile sembra trasfigurata; e, mentre si svolge la sepoltura, avvengono miracoli. E immacolatamente bella essa resta, col corpo inconsunto come una santa, più simile a una dormiente che a una morta, oggetto di continua venerazione del popolo, nella cappella gotica dove è stata deposta e dove già il suo volto sorride nei volti di angeli che il giovane architetto restauratore vi ha dipinto, innamoratamente e quasi inconsciamente, a sua simiglianza. Poco tempo passa; e anche Eduard, distrust-

minciare a vedere in quella che è la seconda tappa del grande viaggio, la Cucina delle Streghe. Nel canto del Gatto sul “mondo che è tondo e rotola continuamente”, nelle grida della strega quando arriva “Au! Au! Au! Dannata bestia! Maledetta scrofa!” [“Au! Au! Au! Verdammtes Tier! Verfluchte Sau!”], nell’intervento di Mefistofele, che, urlando, manda all’aria, con grandi colpi di ventola, tutto ciò che c’è sul tavolo, tutto ciò che c’è sul fuoco, si scatena in “proporzioni di cucina” un piccolo orgiastico sabba, di fronte al quale il “ringiovanimento” di Faust, che, ai fini generali dell’azione, è lo scopo della scena, passa quasi senza rilievo. Più che dal ringiovanimento, — che il poeta ha evidentemente poco sentito perché troppo diversa era la situazione da quella del “rinnovamento e ringiovanimento” suo proprio, a cui pensava mentre scriveva, in Italia — l’elemento faustiano della scena è rappresentato dallo stato di estasi in cui Faust resta assorto, dinanzi all’immagine di “donna nuda bellissima” che — mollemente adagiata come Venere nei quadri di Giorgione e di Tiziano — gli appare nel magico specchio. Mentre tutt’intorno trionfa senza ritegno l’orgia delle volgarità in grottesca gazzarra, la visione di bellezza incatena i sensi di Faust ma solleva al tempo stesso in rapimento la sua anima. — È il preludio all’“episodio di Margherita”, con il quale Faust entra finalmente in pieno nella realtà della vita, e la poesia, nella sua semplicità candida, inerme, scende a toccare le radici stesse dell’essere. Poiché Margherita è, a un tempo, l’“infinita adorabilità della vita” e l’“infinita pietà per la vita”, come Goethe le sente. Basta leggere la prima — e in sé e per sé più insignificante — scena dell’episodio: Margherita che esce dalla chiesa; una fanciulla modesta, pudica, e, quand’è il caso, anche con la risposta pronta: non altro; ma la figura è trattata, in ogni parola, con una delicatezza di tocco cauta, riguardosa, attenta: si sente che anche Goethe, come Faust, è dinanzi a lei in adorazione. E in ogni scena questa posizione del poeta si rinnova. Ogni scena è, quindi, bensì un anello di una catena; ma è anche, e soprattutto, un piccolo mondo a sé stante e in sé conchiuso, dietro il quale sembra di intravedere il volto del poeta commosso come, in certi quadri medievali, la figura dell’“offerente” in ginocchio. Il ritmo della composizione dell’intero poema — con le sue spezzature e con la sua assoluta libertà di svolgimenti — entra così in pieno anche nell’episodio e ne amplia smisuratamente il respiro. Non è più soltanto una storia d’amore: è — at-

traverso la storia d'amore — un approfondimento generale di tutto il problema della vita, così impegnativo che l'ispirazione del giovane Goethe vi si è consumata, esaurita — tanto che per quindici anni egli non è tornato più al suo poema, come se, nei riguardi di Faust, la sua anima fosse “rimasta vuota”, senza più nulla da dire. Dietro ogni particolare — anche il più umile — è l'anima del poeta tutta intera. Una scena come quella intitolata “Abend” [“Sera”] — dove Faust mette piede per la prima volta nella stanza di Margherita — si direbbe anch'essa “fatta di nulla” come la scena precedente: non succede nulla: l'unico che “fa qualcosa” è Mefistofele il quale depone la cassetta dei gioielli nell'armadio; ma quale miracolo di complesse prospettive e “luci interne nelle anime”, apre il gioco dei sentimenti! È “la poesia della vita come innocenza” — quando la vita è ancora ingenua, chiara, confidente — e crea intorno a sé, con la sua innocenza, un incantesimo per il quale tutto ciò che l'avvicina ridiventa limpido, puro. Proprio davanti al letto dove Margherita è stata generata, nella stanza in cui con tanta impazienza l'ha immaginata — di lontano — l'avidio desiderio, Faust non ha più un pensiero che non sia casto, non ha più un sentimento che non sia di rispetto e di reverenza: lo accoglie fra i suoi braccioli il seggiolone di cuoio che già fu dell’“avo cadente” intorno al quale “tutta una schiera di bimbi un dí s'adunava” — ed è come se accolga anche lui nel suo seno la serietà eterna e la santità della vita. Poi, appena Faust si è allontanato, arriva Margherita e — nella stanza dove è pure Mefistofele — avverte immediatamente la presenza di qualcosa di estraneo, torbido nell'aria, e apre la finestra e invoca il ritorno della madre e solo nel canto trova infine la liberazione. La vita per lei è tutta semplice, lineare, definitiva; e anche la canzone che ella canta è quella dell'amore che è con la vita una cosa sola; la ballata del “Re di Thule”, “che beve per l'ultima volta nel bicchiere d'oro donatogli dalla sua amata e getta il bicchiere nei flutti del mare, lo vede cadere, scendere a fondo, e chiude i suoi occhi e muore”. Poi, a un tratto, aprendo l'armadio per collocarvi le vesti, ella scopre la cassetta, guarda quel che c'è dentro e ammira stupefatta; e non può fare a meno di prendere i gioielli nella mano, non può fare a meno di “provarli sulla propria persona” davanti allo specchio; ma non son suoi e subito li ripone, e, riponendoli, sospira: “A che serve essere belli, essere giovani?... Tutto tende all'oro, tutto pende dall'oro! Ahi! noi poverette!”. Nel

succedersi degli stati d'animo così come nella figurazione finale con cui si conchiude, la scena costituisce un blocco di poesia in sé compiuto, perfetto: la nostalgia d'idillio dell'anima settecentesca forse non ha espresso da sé altra immagine di più pura spontanea grazia. Naturalmente non tutte le scene giungono a questa intimità di accenti; ma, nel variare del tono, ognuna di esse si solleva a effetti ugualmente sorprendenti nel proprio stile. Quando si legge il bizzarro interludio — “Passeggiata” [“Spaziergang”] — che subito segue, è come se passi per la poesia un colpo di vento che porti via con sé ogni vapor romantico sentimentale, tanta è l'allegria della situazione in cui è incappato Mefistofele! Sempliciotta com'è, la madre di Margherita è riuscita difatti a farcela anche al diavolo: “ha annusato nella cassetta dei gioielli qualcosa di poco divoto” e l'ha portata al parroco: e “Mefistofele si morderebbe per l'ira la coda — se al suo aspetto umano ne fosse rimasta una!”. Con il suo tono burlesco, la satira contro il “robusto stomaco di Santa Madre Chiesa” — in cui Mefistofele trova sfogo alla sua bile — serve anche, in qualche modo, da ponte verso il “realismo alla maniera fiamminga” delle due scene successive, “La casa della vicina” [“Der Nachbarin Haus”] e “Giardino” [“Garten”], divise dall'intermezzo di un colloquio fra Mefistofele e Faust (“Nella strada” [“Auf der Strasse”]). Ai fini dell'azione, lo scopo è semplicemente di far incontrare Faust e Margherita soli, in luogo appartato; ma il gusto che il poeta ha provato a ritrarla, ha dato anche alla figura della “signora Marta Schwerdtlein” un risalto tutto proprio, di una popolarasca comicità deliziosa. Mezzana per buon cuore, perché: “come si fa a dire di no quando si può rendere una ragazza felice?”; moglie che ha il marito lontano — e da tanto tempo è sola, mio Dio, così sola! — Marta, col suo “cuor disponibile” è colei che è sempre pronta: pronta a tutto — a ciarlare, a commuoversi, a piangere e a ridere — e, naturalmente, anche a prestare la propria casa per gli affarucci di cuore di una piccola amica — e anche a sposarsi di nuovo lei stessa — e anche subito — perché no? — se dovesse essere vero che suo marito è morto, come Mefistofele le vien raccontando! Mefistofele “ci giuoca”, come il gatto col topo. Nella piccola “casa con giardino” ai margini della città, la scena si presenta veramente come un “quadretto di genere”, nello stile di Brouwer o di Teniers, che abbia per titolo: “Il diavolo e la donnetta”. Eppure la dichiarazione d'amore di Faust non è nem-

meno pensabile all'infuori di questo intreccio grottesco-umoristico in cui si inserisce, all'infuori dell'alternò "passare e ripassare delle due coppie sopra la scena" in cui trova la sua suggestiva cornice: proprio perché Mefistofele è lì presente e irride in anticipo scetticamente al linguaggio acceso degli innamorati, proprio per questo appaiono così "vissute" e spoglie di ogni enfasi le parole di Faust che "cerca un nome al suo sentimento e non lo trova" e perciò chiama, con espressioni — anch'esse — inadeguate, "infinita eterna la fiamma di cui arde": proprio perché c'è, in ricorsi paralleli, la controscena di Mefistofele che tende a Marta, per "tenerla buona", scattanti trappole di banali complimenti, proprio per questo toccano tanto il cuore gli accenti di sincerità inerme con cui Margherita, in uno stato di felicità vergine e quasi ancora infantile, confida a Faust ogni particolare della sua piccola vita di "donnina di casa" sempre in faccende o gli parla del suo passato — dei tempi quando aveva una sorellina e la allevava lei con le sue cure, la cullava nelle sue braccia, la teneva con sé presso il suo letto, le faceva da mamma. E come se ella senta il bisogno di "consegnarsi tutta spiritualmente" all'uomo che ama; e già presagisce anche la passione di lui: e interroga, petalo per petalo, il fiore di cui ella porta il nome: Faust le afferra la mano, le protesta l'eternità del suo amore: ella fugge, egli la insegue: la raggiunge nel padiglione dove s'è nascosta e la bacia (cfr. "Un padiglione nel giardino" ["Ein Gartenhäuschen"]). Frattanto la sera è scesa, l'ora della separazione è giunta. Ma i due innamorati sono ormai in balia del destino. E una delle "trovate" geniali di Goethe è stata di collocare, nell'ordinamento definitivo del poema, proprio a questo punto — prima del "peccato" e non dopo — la scena "Foresta e caverna" ["Wald und Höhle"]. Nell'*Urfaust* il motivo dell'inquietudine di Faust — malcontento di sé e del mondo e deciso a non più rivedere Margherita — era inserito in coda al monologo di Valentino e costituiva, con fitte di rimorso, una moralistica variazione disillusa del biblico "post peccatum animal triste". La nuova collocazione conferisce invece alla scena un ben più alto tono. Nel momento stesso in cui il destino incomincia a compiersi, Faust ha, in una fulminea "schiarita di coscienza", la percezione netta della realtà a cui va incontro: proprio nella più intensa fra tutte le esperienze — quella d'amore — il dramma della sua anima contesa fra due opposte forze — anziché conciliarsi in una superiore armonia — s'esalta al suo più

tragico urto: non solamente la vita annienta se stessa nel proprio slancio ma sparge anche fuori di sé, intorno a sé, dolori e rovina: l'uomo "vuol bene" — e appunto perciò è causa di sciagura e di male: "chiusa nel suo piccolo mondo" come nella quiete solatia "di una casetta sull'Alpe", Margherita viveva serena "fra i suoi ancora imprecisi pensieri" quasi di bimba; e invece è venuto lui, Faust, e con la veemenza incontenibile della sua passione la sta travolgendo — insieme a tutto il suo mondo — giù con sé nell'abisso! Per questo Faust vorrebbe allontanarsi, fuggire. Naturalmente sono propositi fallaci perché nessuno sfugge a se stesso; ma la scena è come il balenar di una luce improvvisa che si riflette in profondità anche su tutte le scene ulteriori. I termini stessi della tragedia, per tutta la durata dell'episodio, ne restano spostati: al centro non è più Faust — forza impulsiva inesausta che urge e spinge e, travalicando, si salva —, ma è Margherita. Di Faust è la responsabilità e la colpa; ma è solo indirettamente nel destino di lei che egli, in realtà, "vive fino in fondo la sua tragedia", sconta fino in fondo la sua espiazione. La figura di lei, così esile fragile, riempie la poesia e la domina. Ecco difatti, subito dopo: "Margherita all'arcolaio" [*"Gretchen am Spinnrad"*]: ella è sola nella sua stanza e Faust è lontano; ma ella non vede, non pensa, non attende, non ricorda che lui: protesa verso di lui è la fiamma inquieta dei suoi sensi innocenti: protesa verso di lui la sua "felicità senza pace": il mondo intero intorno a lei è scomparso: l'arcolaio gira: ella canta: "La mia pace è finita, il mio cuore è oppresso"; e il canto, nel suo ritmo breve e nella sua cadenza stanca ha una dolcezza semplice di "Pianto antico" — antica e eterna come l'amore, come la vita. Persino nella successiva scena, nel "Giardino di Marta" [*"Marthens Garten"*] — la cosiddetta scena della "professione di fede", o, mefistofelicamente, della "catechizzazione" —, è Margherita colei che dà il tono al colloquio. Ben prorompe Faust in un inno religioso panteistico di così commosso impeto e di così alto volo che è facile riconoscervi una diretta effusione dell'anima stessa di Goethe; ma chi porta il discorso sulla religione perché ne ha pieno il cuore, non è Faust: è lei, Margherita, sola, a cui il cuore trabocca d'ansia e di pena perché "quando ella è vicina al suo Dio, proprio allora sente che il suo amico non è con lei". Per questo lo interroga: "egli non frequenta i Santi Sacramenti, non va alla Messa, alla Confessione?": "crede egli ancora in Dio?". E invano Faust

la sommerge sotto l'onda lirica del suo mistico panico rapimento: "A chi è lecito dargli un nome?... Mistero eterno, visibile invisibile, accanto a te... Riempine il tuo cuore, e quando sei interamente felice in questo sentimento, chiamalo come tu vuoi: chiamalo felicità, cuore, amore. Iddio! A tutto ciò io non conosco un nome. Il sentimento è tutto: il nome rumore e fumo": Margherita naturalmente non può discutere con lui; ma sostiene l'impeto con la sua semplicità indifesa: "Anche il parroco dice all'incirca così, solo con parole un pochino diverse". C'è, in realtà, nella sua religiosità umile un valore che regge anche al confronto della più alta estatica ebbrezza: il candore del sentimento. Nelle sue preghiere, nelle sue "pratiche pie" la sua anima è tutta umiltà di offerta, divozione. Il suo Dio non si chiama anche "cuore, amore, felicità": si chiama Dio — soltanto Dio, dinanzi al quale ella piega i ginocchi. La sua religiosità è "pura": dono di sé semplice e confidente, come il suo amore. E perciò nella femminile profondità del suo istinto, con oscuro ma infallibile intuito, il suo pensiero associa all'ansia e al dubbio sulla religione di Faust l'inquietante immagine del suo "compagno" Mefistofele — l'"impuro, freddo, con lo sguardo pieno di scherno" — la cui sola presenza basta "a rimescolarle nelle vene il sangue", perché "gli si legge in fronte che è cattivo, non prende mai parte col suo cuore a nulla, non è capace di amare anima viva". "Quando lo vede", dice a Faust "è come se nemmeno lei possa più amare, possa più pregare!". Ma Faust non ha soltanto "il suo Mefistofele" al fianco, lo ha anche dentro di sé; e quanto più Margherita cresce, dinanzi ai suoi occhi, in purezza e in grazia, tanto più in fondo ai suoi sensi avidi il desiderio in agguato si accende; e la conclusione dei suoi mistici slanci — della sua "hohe Intuition" — è che, al momento dell'addio, egli porge a Margherita una fialetta di sonnifero per la madre, affinché questa non li disturbi nell'invocato notturno convegno! Margherita ama, non ha più resistenze, non ha più volontà: "Che cosa non farebbe per lui?". Così Margherita "cade". E, con la caduta, rapidamente l'azione precipita. Fino a quando l'amore era stato una pura felicità o inquietudine interiore, Faust e Margherita erano vissuti l'uno per l'altra; come sopra un'isola "fuori del mondo"; poiché l'amore invece è entrato nella pienezza della realtà, questa fa valere le sue leggi, irremissibilmente. Un suggestivo tritico, con tre idillici angoli di cittadina medievale nello sfondo,

presenta appunto Margherita nella nuova condizione. Nel primo quadro, realistico ma tutto in toni arguti e colori leggeri, Margherita è “alla fontana”, insieme con Lisetta, sua coetanea [“Am Brunnen”]: han deposte le loro brocche: conversano; Lisetta parla di Barberina — come “c’è cascata”, “con tutte le sue arie”, finalmente, e ora “la sconterà!”. Margherita pensa ai tempi quando anche a lei sembrava di non “veder mai nero abbastanza”: e ora anche lei è “preda del peccato!”. Nel secondo quadro la scena è nello spiazzo esterno della città, fra le ultime case e i bastioni [“Zwinger”]: in una nicchia, nel muro, è un’immagine della Madonna Addolorata: davanti sono alcuni vasi nei quali Margherita colloca fiori freschi. Margherita prega; e l’implorazione sale dentro di lei, su da profondità sperdute, entro le quali il suo sguardo si spaura: si inizia con una melodia pesante di accoramento, sul motivo dello *Stabat Mater*; poi il ritmo — pur riprendendo il movimento del “Quae moerebat et dolebat et tremebat” del canto sacro — amplia e distende quasi a dismisura il proprio respiro per accogliere l’empito delle personali sofferenze e il martellare disperato della chiusa angoscia — “Wie weh, wie weh, wie wehe... Ich wein’, ich wein’, ich weine!” — finché si chiude fulmineamente in uno schianto: — “Aiutami! Salvami tu dall’onda e dalla morte!” — e al tempo stesso si placa, per quel che sempre vi è di sollievo nella preghiera, ritornando al tono orante iniziale. Il terzo quadro è un pittoresco agitato “Notturmo” [“Nacht”]: in alto splendono le stelle ma le anguste tortuose vie della città sono immerse nelle tenebre: solo “dalla finestra della sagrestia sfiaccola il riflesso della fiammella della sacra lampada”, spandendo intorno un fiavole chiarore: davanti alla porta della casa di Margherita è Valentino, cupo, immerso in avvelenati pensieri per il disonore della sorella: Mefistofele — arrivando insieme con Faust — canta una serenata scurrile; Valentino sguaina la spada e, nello scontro, cade trafitto: accorre gente: scende anche Margherita; e Valentino le getta in faccia la sua vergogna e la maledice e muore — muore “als Soldat und brav”. — È come se tutte le “forze nemiche” che sono nel mondo si accaniscano sopra la “fanciulla caduta”. Tuttavia si tratta ancor sempre unicamente di oltraggi e offese e personali dolori e ambasce. Il culmine della tragedia è raggiunto solo con la scena seguente, “nel Duomo” [“Dom”]. Nell’*Urfaust* la scena era collegata con le esequie della madre di Margherita, morta per il sonnifero ricevuto: ora, nel testo definitivo, la scena se-

gue la morte di Valentino, ma nulla indica che si tratti del funerale di lui. Il poeta ha giustamente soppresso ogni allusione a fatti concreti, specifici: ha lasciato che dominasse, solo, l'“avvenimento interiore”: la “rivelazione del male” in una coscienza umana! Forse, dopo il Medioevo, non era più accaduto che il problema del male fosse sentito, in un'opera di poesia, con tanta assolutezza e così opprimente terrore. Il “Dies irae” che — alto squillando con tonante accompagnamento di organo — rovescia le sue implacabili immagini di condanna e rime ossessionanti sopra la trepida e stanca e tremante anima della peccatrice, non è un elemento aggiuntivo, una nota di colore: a distanza di sei secoli da quando l'antico inno fu composto, l'ispirazione rinasce, nell'atterrita coscienza, con lo stesso carattere di certezza tremenda. Le parole che il “Maligno Spirito” sussurra all'orecchio di Margherita, invisibile dietro di lei, sono “la voce stessa della sua coscienza” e hanno la terribilità del “dí del Giudizio”. Ella non è più soltanto “la sofferente, l'addolorata”: è “la colpevole” — dinanzi al suo giudice — dinanzi a Dio il quale nulla lascia di invendicato. E tutte le fiamme dell'Inferno già sembrano avvolgerla, nelle parole del “Maligno Spirito”: le parole del coro sacro tuonano sopra di lei con gli accenti della “sentenza eterna”. Che cosa può dire ella ancora, misera creatura? — “Quid sum miser tunc dicturus?” — È come se tutto crolli sopra di lei, la volta si abbassi, i pilastri precipitino. L'aria le manca. La vista si annebbia. E nessuna mano si stende verso di lei, per porgerle soccorso. “Gli Eletti, i Puri” — sussurra lo Spirito — volgono da lei lo sguardo — da lei “contaminata!”. Le forze le mancano. Sviene. Fra tutte le visioni d'arte che il “Dies irae” ha suscitato, specialmente nell'età moderna, nessuna è di più sofferta umanità e elementare potenza. E precisamente — o, per lo meno, anche — per questo il poeta ha fatto seguire alla scena la “Notte di Valpurga” (“Walpurgisnacht”): dopo la veemenza estrema della tensione drammatica, era necessaria, nel ritmo della composizione, una pausa. D'altra parte era pur necessario, ai fini della poesia, togliere di nuovo Mefistofele — una volta tanto — dalle esclusive, per quanto brillantissime, funzioni di “smaliziato compare e manutengolo”, da lui assolte nel corso di tutto l'episodio, e concedergli di essere “lui”, interamente “lui”, in piena corporosa realtà nel suo proprio mondo. La “Notte di Valpurga” è, per l'appunto, “Mefistofele nel suo regno” — sul Blocksberg, fra diavoli e streghe in foia — nella notte sul primo Maggio, alluci-

nata di libidine. Originariamente, secondo un vecchio progetto, anche Faust vi si doveva “scatenare”, naufragando nella volgarità dei sensi; ma dell'oscena tregenda sono rimasti soltanto abbozzi e frammenti nei “Paralipomeni”. Mefistofele solo, nella redazione attuale, si sollazza e satolla a suo modo, fra lazzi immondi e gesti lascivi —; oppure chi si sollazza, anche, è il poeta — Goethe in persona — il quale approfitta della baldoria per menar botte a destra e a manca liberamente sui suoi avversari e — non contento di aver tramandato all'eternità l'illuminista Nicolai (“Proktophantasmist”), in atto di curarsi le traveggole con una sanguisuga sulla natica — inserisce nella festa tutto un “Intermezzo scenico” — cfr. “Sogno della Notte di Valpurga” (“Walpurgisnachtstraum”) —, con le “Nozze d'oro di Oberon e di Titania” e con un “cor-teo-balletto” nel quale gli avversari — a uno a uno — sfilano e son passati sotto pettine tutti quanti! È un capriccio — e non si può dir che giovi alla poesia; ma Goethe amava concedersi queste “libertà!”. A ogni modo Faust poco partecipa alla “notte stregata”: ne coglie soprattutto l'aspetto fantasmagorico e descrive in un bellissimo passo il magico luccichio d'oro del palazzo di Mammone nelle miniere della montagna; ma non si sente mai — non è — a suo posto: e a un certo punto — quando ha appena smesso di ballare con una giovane strega a cui, ballando, “scappa fuori dalla bocca un topo” —, si vede sorgere davanti, come attraverso un velo, lontano, l'apparizione di una “fanciulla pallida e bella” che “si muove lentamente”, come se scivolasse “a piedi giunti” e “ha gli occhi di una morta che nessuna mano amica ha chiuso”. — Margherita! L'emozione è violenta, Faust ne è come ossessionato. E lo svolgimento fatale del dramma, è riaganciato di colpo. Due brevi scene: “Giornata fosca. Campagna” (“Trüber Tag. Feld”) —, nella quale Faust inveisce contro Mefistofele in una prosa declamata di così esplosiva vulcanica irruenza, che Goethe medesimo rinunciò a mettervi ancora le mani per ridurla in verso: l'altra — “Di notte, in aperta campagna” (“Nacht. Offenes Feld”) — con la visione fulminea di Faust e Mefistofele che passano in selvaggio galoppo, su cavalli neri, davanti a un patibolo intorno al quale un'accolta di streghe fluttua, ondeggia chinandosi curvandosi spargendo qualcosa di misterioso, con gesti di consacrazione. È il patibolo sul quale sta per aver esecuzione la condanna di Margherita per infanticidio. E nella prossima scena è la catastrofe: “In carcere” [“Kerker”]. Nella prosa dell'*Urfaust*

la parola era così “squassata dall’emozione” in sussulto — non più parola, quasi, ma grido — che nella poesia del *Faust* definitivo non poteva trovar posto: nella trasfusione in verso essa è stata “distesa” in toni più continuati e fluidi. Ma la straziante tragicità, anche nel nuovo linguaggio, è rimasta. È la poesia di una vita interiore in sfacelo. Già il grottesco canto di “ninna nanna” — “Mia madre puttana — che mi strozzò” — è atroce: certe parole, sulla bocca di Margherita, non si possono nemmeno pensare. Così vasto è il franamento avvenuto nella sua anima. Tutto il suo interno è una rovina. E solo, disgregatamente, singole immagini ne emergono — in tonalità visionarie di incubo —: quella della “madre seduta sopra un sasso, con la testa che dondola pesantemente, incessantemente”; quella del “bimbo — al di là del ponticello — dentro il bosco — a sinistra — nello stagno”; quella dell’“amico che è lontano e l’ha lasciata sola”. Solo queste visioni passano e ripassano dentro di lei, si riaffacciano, scompaiono. Gli altri pensieri “non legano”. Il presente, la realtà, la stessa prigione — è come se non esistano. È come se ella vi sia insensibile. Non riconosce nemmeno Faust, quando giunge e si getta ai suoi piedi. Solo quando egli la chiama per nome — “Gretchen! Gretchen!” — disperatamente, solo allora ella lo riconosce, nell’accento d’amore che è quello di un tempo. E gli tende le braccia, ed è stupita che egli non la baci: — “Non sa egli dunque più baciare?” —. Il suo amore, dentro di lei, è la sola realtà viva immutabile eterna: ed egli invece le parla di fuggire! A che scopo? In questo mondo ella non ha più che un desiderio: — “Giacere con la madre e il fratello nella stessa tomba — un poco in disparte, col suo bimbo al seno!”. E poi: ella “non deve” fuggire! La sua coscienza morale si solleva: — “Ich darf nicht!”. E invano egli insiste e tenta di portarla via con sé: ella non parla che della sua espiazione, della sua morte. E s’affida al “giudizio di Dio”. E, quando si vede ricomparire davanti Mefistofele, non soltanto è ripresa dall’orrore antico, ma si ribella: — “Mandatelo via! Che cosa vuole qui costui, nel luogo sacro?” —, ed è presa da un senso di raccapriccio anche verso il suo amico — “Heinrich! Heinrich! Mich graut’s vor dir!” —, e implora Iddio che l’assisti, invoca le schiere celesti che le stiano al fianco. — “È giudicata!” — grida Mefistofele. “È salva” — annuncia una Voce dall’alto. E l’annuncio, dopo tanta devastazione delle anime, suona come una liberazione. In verità, se il sentimento comune qualche volta — troppe volte —

ha identificato il dramma di Faust con l'episodio di Margherita, la prospettiva è bensì falsa, ma l'equivoco non è senza ragione. Certamente si tratta soltanto di un episodio. Ma quale episodio! Sono posti tutti i più grandi problemi: — insieme con l'amore — la morale, la religione! La vita è vissuta in relazione a un suo particolare aspetto, ma — per le forze che vi convergono e alternatamente vi dominano — la sostanza più profonda della vita è direttamente impegnata, con una intensità che annulla intorno a sé ogni possibilità di compromesso e conferisce a ciascun singolo momento un qualcosa di compiuto e decisivo, irripetibile. È una di quelle esperienze in cui la vita "brucia" se stessa. Quando Faust scompare dal carcere insieme con Mefistofele — mentre il grido d'amore e di ammonimento di Margherita ancora lo insegue perdendosi nelle lontananze — egli non è soltanto l'uomo che da una terribile prova esce disfatto, annientato: ma l'uomo al quale si chiude — in modo irrevocabile, senza possibilità di ritorni — tutto un mondo, di cui egli ha esaurito dentro di sé, fino a consumarvisi, tutto il bene e tutto il male, tutte le gioie e tutta l'amarezza. E, quando egli "rinasce" — nella "Seconda parte" del dramma —, tutto un nuovo mondo poetico s'apre al tempo stesso intorno a lui e condiziona e impronta di sé le sue nuove esperienze. La cesura fra le due "Parti" è così profonda che soltanto in una struttura libera e mobile e "a melodia infinita" — come il *Faust* — essa può essere pensata, senza che la saldezza interna dell'opera ne resti distrutta. Non si tratta soltanto del fatto che al "godimento della vita visto dal difuori" — come dice Goethe in un abbozzo famoso del 1800 — viene sostituita la gioia di una "vita attiva che verso l'esterno si espande" e alla "passione in un'atmosfera ancora soffocata e incerta" ["in der Dumpfheit Leidenschaft"] viene sostituito il "godimento consapevole", il possesso spirituale della bellezza. Tutto ciò ha offerto alla poesia alcuni dei suoi nuovi grandi motivi; ma non è soltanto questo singolo, sia pure essenziale, problema — è tutto il tono dell'intera ispirazione che è mutato. Mentre nella "Prima parte" la vita era colta nella realtà immediata "calda e pulsante" — o in un mondo di magia in cui essa si prolunga, come una vibrazione sonora in una cassa armonica, con più vaste risonanze —, ora invece, nella "Seconda parte", la vita è tutta veduta, rivissuta, costantemente, nei "coloriti riflessi" — nel "farbiger Abglanz" (v. 4727) — con cui essa si presenta sul piano del pensiero, nella "distaccata e rasserenata" chiarezza

della coscienza. Riposa perciò sulla composizione la “pacata luce spirituale” che è propria della poesia del “vecchio Goethe”; e anche due altre conseguenze ne derivarono, d’importanza risolutiva per l’impostazione del dramma. Prima di tutto la rapidità di scorci e le sintesi del pensiero resero possibile un radicale rovesciamento di posizioni — per cui non più il mondo intero apparve esclusivamente in funzione dell’esperienza interiore di Faust, ma questi invece semplicemente “prese il suo posto” anche lui, nel mondo, come singola, per quanto rappresentativa, individualità. E fu come se s’aprisse una diga: le onde della vita, d’ogni lato, si riversarono direttamente nella poesia, senza numero. Goethe, quando pose mano alla nuova opera, era sugli ottant’anni e aveva dietro di sé un’esistenza che — considerata nel suo insieme, a distanza — non può non apparire quasi leggendaria. Era stato “tutto” nella vita: “uomo selvatico” e maestro di cerimonie a Corte, ministro e direttore di teatro, poeta e “soprintendente alla leva”, soprintendente all’Università e “regista” di feste da ballo, restauratore di palazzi, costruttore di strade, architetto di giardini, anatomico, fisico, geologo, mineralogo. Aveva veduto intorno a sé crollare imperi, regimi, ordinamenti sociali e compiersi rivolgimenti grandiosi in ogni campo, nella politica, nella filosofia, nella poesia, nell’arte; e di fronte a ogni avvenimento aveva precisato il suo pensiero, ora assentendo, ora respingendo, più spesso “distinguendo”, con semplicità e chiarezza, secondo la sua natura. Non aveva avuto limiti alla sua cultura né nello spazio né nel tempo; e come aveva discusso di filosofia con Schiller e Schelling e di scienza con Alexander von Humboldt, così aveva vissuto — con la fantasia, poetando — nella Persia di Hafiz non meno che nella Grecia di Sofocle o nella Roma di Augusto o nell’Inghilterra di Shakespeare o nell’Italia di Palladio. Ed era rimasto sempre lui, “naturale” e vitale. Era passato di giovinezza in giovinezza, sempre rinascendo, inesauribilmente. Ora tutta questa esperienza sterminata risorse entro di lui e rifluì a getto continuo, da vicino, da lontano, nella poesia. Padrone assoluto di tutte le forme di poesia antiche e nuove, classiche e romantiche, abituato a muoversi nei “regni della parola” con la stessa naturalezza e lo stesso agio con cui un altro uomo respira, gli bastò di dar corso al suo “vigilato estro”. E ora è una stupenda effusione lirica che gli esce dal cuore, ora un’aerea leggiadria di immagini, ora una punta arguta di epigramma, ora la solennità di una sentenza, ora uno scatto d’ira, ora una lumi-

nosa parola di “vissuta saggezza”, ora un arcano schiudersi di misteri o un brillar di enigmatici sorrisi. Naturalmente vi sono anche le zone plumbee, dove la materia è pesante, opaca. Ma spira per la poesia l’aria dei grandi orizzonti. E veramente se ne ha qualche volta l’impressione come di un mare — libero a tutti i soffi di vento e aperto in tutte le direzioni — sempre uguale a se stesso e mai identico — infinitamente mutevole nei suoi giochi di onde, di luci, di scintillamenti, di colori, di ombre. In tali condizioni — ed è la seconda conseguenza del mutato tono — era inevitabile che anche lo svolgimento dell’azione non potesse consistere più — come nella “Prima parte” in un frammentario succedersi di momenti singoli, ciascuno dei quali ha per Faust un valore di rivelazione di un aspetto della vita. Ogni impostazione naturalistica cade. Il rapporto di Faust con il mondo che lo circonda, è di indole essenzialmente simbolica; e essenzialmente simbolica è la rappresentazione. Goethe stesso vi ha esplicitamente insistito nella bellissima scena “Contrada amena” [“Anmutige Gegend”] con cui la “Seconda parte” si apre. Trasportato da Mefistofele attraverso gli spazi, Faust giace a terra “disteso sopra l’erba in fiore, spossato, inquieto e cerca sonno”; ma è questo l’unico particolare in cui riecheggia un richiamo alla terribile crisi che lo ha travolto. La poesia non indugia in nessuna analisi delle “forze interne” che operano nel processo di guarigione; la guarigione avviene — come sempre per Goethe — nel contatto con la natura; ma le forze della natura sono espresse — al disopra di Faust — nel canto di Ariele e nell’affaccendato obbediente operare degli Elfi. La guarigione è “un dono”. Faust anzi non guarisce soltanto: “rinasce”. Le terzine armoniose fluenti, folte di immagini e movenze dantesche con cui egli, destandosi, rivolge il suo saluto al giorno che nasce, al sole che sorge di là dai monti — hanno il timbro sicuro, il ritmo calmo ampio di una forza potente e intatta. Così Faust è “restituito a se medesimo” e ricomincia il cammino — secondo la sua legge che è di “tendere a tutto ciò che vi è di più alto” [“Zum höchsten Dasein immerfort zu streben”]. Ma — con i nuovi modi e ritmi della composizione — non è più un viaggio che si svolge nei regni dell’ignoto, impreveduto. Il poeta che lo ritrae, lo ha già “scontato” in anticipo nella propria coscienza e lo considera e interpreta in prospettici sguardi d’insieme, lo offre ordinato chiarificato in organiche visioni di sintesi. E in sole quattro simboliche tappe Faust compie la sua ascesa. La prima è nel “grande mondo” — già

preannunciato a Faust da Mefistofele (v. 2052) prima di sollevarlo con sé in volo nel suo mantello magico. È Faust posto, per la prima volta nel poema, dinanzi al problema della società, dello stato — portato d'un colpo alla soglia del trono, dove confluisce e donde si diparte ogni autorità e potenza — introdotto, fra aulici personaggi, nella Corte dell'Imperatore, dove la vita sociale si manifesta nel suo massimo fasto e splendore. Chiamato a ventisei anni a fianco del duca Carlo Augusto, Goethe aveva trascorso in quelle condizioni un "mezzo secolo della sua esistenza"; e aveva "molte cose che desiderava scuotersi dal cuore". L'ispirazione dell'ampio ciclo scenico è infatti estremamente composita. Il fondo è gnomico-satirico, con marcate tendenze all'epigramma; e decine di sentenze argute sono rapidamente diventate proverbi — "geflügelte Worte" —. Interamente satirica burlesca è tuttavia l'intonazione soltanto nella prima scena, nel "Palazzo imperiale" ["Kaiserliche Pfalz"], nella "Sala del Trono", dove Mefistofele conquista d'un balzo il suo prestigio di "uomo di stato" indicando "i tesori nascosti nel seno della terra" come imperiale cauzione per un'emissione di "carta-moneta". Poi altri motivi di poesia si destano; e la grande "mascherata" ["Mummenschanz", vv. 5065-5985] ha bensì anche, fra altro, il compito di mostrare come, in una società chiusa nell'esteriorità della propria etichetta, le stesse "forze elementari magiche della natura e della vita" si riducono a semplici "occasioni di divertimento" e "vuote forme"; ma già dal primo comparire delle "giovinette fiorentine", con cui il corteo s'inizia, ognuno avverte nella poesia anche un fresco alito di grazia quattrocentesca in cui il tono popolare e la gioia dei bei colori s'associano fondendosi insieme in piacevoli armonie. I *Trionfi e carri mascherati* del Grazzini, che offesero il primo canovaccio, e il *Trionfo di Cesare* del Mantegna, il *Trionfo di Massimiliano* di Dürer che furono modello per il tono generale decorativo, non sono stati soltanto una "fonte dotta" per il poeta, ma — realmente — lo stimolo a una propria "festa per gli occhi e per lo spirito". Anch'egli, il poeta, amava lo spettacolo, — come l'Imperatore che vi prende parte sotto le spoglie dell'iddio Pan, come le dame e i cavalieri che vi assistono. Ma quel che per gli altri era soltanto "spettacolo puro", svago, era per lui invece un'espressione per qualcosa di più alto — la poesia, l'arte, impersonate nel "giovinetto cocchiere" che guida il carro di "Plutone-Faust". Elementi continui d'ironia si mescolano così con quelli lirici o decorativi;

e il contrappunto per mantenerli nel loro labile equilibrio costituisce — anche al di là della “Carnevalata” burlescamente conchiusa nelle fiamme di un finto cosmico incendio — il “modo d’arte” dominante, di scena in scena — con qualche intervallo di umoristici spassi come quelli che si concede Mefistofele con la “bionda” e con la “bruna” nelle “Sale sfarzosamente illuminate” [“Hell erleuchtete Säle”] — fino alla fine dell’atto. Solo a un certo momento, tutt’a un tratto, bruscamente — nella scena “Galleria oscura” [“Finstere Galerie”] — la tonalità cambia; e all’improvviso, con uno dei suoi colpi di genio, la poesia di Goethe si avventura in una delle sue invenzioni più favolose: la “discesa di Faust alle Madri”. Sono le “dee del mistero delle origini”, troneggianti in solitudine fuori dello spazio e del tempo: le viventi forme eterne in cui si rinnova l’esistenza di tutte le cose create: la raffigurazione in poesia di quel che erano per Goethe, nella scienza, gli “Urphänomene”. Vi si sfiora l’ultimo limite al quale lo sguardo di Goethe si arresta, per non perdersi. Un “brivido sacro” accompagna l’ispirazione (v. 6272). E tutta l’evocazione è avvolta in un’atmosfera arcana. Mefistofele stesso, dopo che Faust si è inabissato per tentar la prova, resta incerto, mal sicuro. E invece ecco, poco dopo, nella “Sala dei Cavalieri” [“Rittersaal”], in una smorzata luce di teatro, Faust ricompare e, entro un’architettura armoniosa di tempio greco, su dal tripode sacro che egli ha riportato dai regni del mistero, suscita — dinanzi all’Imperatore che ne aveva espresso desiderio — il fantasma di Elena. Ma per le dame e i cavalieri anche l’apparizione di Elena e Paride non è che “gioco mondano”, occasione a nuove frivoltà. L’imperatore stesso tace. A Faust soltanto Elena appare “quella che è”; la meta suprema nella vita: la bellezza perfetta. — “Chi la riconosce, non può più vivere senza di lei!” — Faust tende le braccia per stringerla a sé. L’apparizione si dissolve e svanisce. Il tempio crolla in una grande esplosione. Faust cade a terra esanime. Mefistofele se lo carica sulle spalle e desapare —. La “Notte classica di Valpurga”, che riempie il successivo “atto secondo”, dovrebbe essere quindi — ed è — per Faust la ricerca della “possibile via” verso il possesso di Elena. Ma non è soltanto questo. È Faust posto di fronte alle creazioni della poesia, dell’arte, del mito — ai valori della cultura. Perciò la poesia — prima di involarsi verso il mitico mondo sereno dei Greci — si riconduce ancora una volta al suo primo punto di partenza, all’“angusta stanza gotica” che già vide per tanti

anni Faust curvo sulle sue pergamene, al lume di una fumosa lampada. Il problema non è piú, come allora, quello della scienza: è quello di una vita piú alta armoniosa nella “libertà estetica” dello spirito. Ma i termini sono analoghi: da una parte l’intelletto, la dottrina — e dall’altra la natura, la vita. Nello studio — dove ora Faust giace disteso sopra un vecchio letto, immerso in pesante sonno — altra vita non è rimasta all’infuori delle tarme e farfalline che irrompono fuori in sciami dalla pelliccia appesa al muro, quando Mefistofele fa per indossarla. E nel vicino “Laboratorio” [“Laboratorium”] — dove impera Wagner ora diventato professore — la vita, sí, c’è; ma “fabbricata artificialmente, chimicamente”: — anzi propriamente non c’è ancora; si sta formando; è prossima al “precipitato”, definitivo, da tanto tempo atteso. Eccolo, infine: piccolo e grazioso nella sua limpida fiala: “Homunculus”! È l’“uomo scientifico” — tutto cervello, in conformità della “procedura” con cui è venuto al mondo. Per intelligenza dà “dei punti” anche a Mefistofele. Vede tutto, anche nei pensieri e sogni degli uomini. Capisce tutto. Sa tutto. È appena nato e già prende amabilmente in giro anche suo padre che lo ha creato. Ma è incompleto. Non ha pienezza, non ama. Non ha consistenza. Deve “prender corpo”, “diventar natura” — deve, in certo modo, veramente “nascere” se vuole “veramente vivere!”. Perciò ha bisogno anche lui, come Faust, di un “bagno nella Grecità”, dove “natura e spirito costituiscono una sola vita, risolta in compiuta armonia”. Così, nell’anniversario della battaglia che segnò secondo Goethe il tramonto della libertà antica, nella notte sul 9 agosto, i tre “navigatori aerei” — Homunculus in testa, Faust ancora in preda al sonno — giungono sulla piana di Farsalo. E il “classico Sabba” incomincia. Ma se i tre fili dell’azione che fanno capo a Faust, subito ridesto al contatto della terra, a Mefistofele e a Homunculus — nel loro graduale svolgersi e intrecciarsi e disciogliersi — danno alla vasta mirifica visione un chiaro riposato ritmo e segnano nella composizione i successivi momenti culminanti e punti di arrivo, la poesia che vi aleggia non vi è esclusivamente legata: come forse in nessun’altra parte dell’intero dramma, è spesso una poesia che si libera direttamente dall’anima del poeta e dà alla composizione soprattutto atmosfera, aria, luce. È, per così dire, la “grande festa della Grecità” che Goethe concede al suo sentimento di uomo antico. È la poesia degli antichi miti, colta — per così dire — nella sfera primaria, dove il mito è ancora legato

alle forze della natura in una immediatezza di cosmica unica vita. Le eccelse figure divine — Giove, Apollo, Afrodite — non sono — non possono essere presenti: perfette in se medesime, lassú, nell'Olimpo, sono “al disopra” di tutto ciò che è ancora natura. Ma fra il monte e il piano, fra la terra e il mare, nello splendore della notte di plenilunio, tutte le altre “creature di mito” sorte dalla fantasia e dal sentimento degli antichi — e registrate nel *Mythologisches Lexicon* dello Hederich — partecipano all'incantesimo. Nei boschi e presso le fonti lungo le rive dell'alto e del basso Peneo, nelle baie rocciose e nei flutti del Mare Eggeo, dappertutto è un inseguirsi di voci e di canti, un pullulare di piccole, grandi mitiche esistenze. E su tutto impera una sovrana legge di armonia: anche la bruttezza, dove esiste, è superata nella perfetta misura del suo limite, nella pura adeguatezza della sua forma. Fra tante Sfingi e Sirene, Oreadi e Ninfe, Nereidi e Doridi — fra tanti Grifoni, Formiconi, Arimaspi, Pigmei, Cabiri e Tritoni — come potrebbero i tre “nordici ospiti” non far la figura degli “spaesati”? Mefistofele, dopo essersi fatto beffare dalle Lamie, per “salvarsi nel mondo di Elena” finisce con l'assumere l'aspetto dell'orrenda Forciade, con un solo dente e con un occhio solo. Faust, immerso nel “pensiero dominante” di Elena, riceve saggi ammaestramenti da Chirone — che, galoppando intorno senza tregua, lo porta con sé in giro sulla sua groppa di Centauro —; poi scende con Manto alle regioni dell'Ade e più non ricompare. L'unico, la cui “favola breve” si confonde totalmente con la notte fatata è Homunculus. La sua aspirazione a “diventare natura” lo ha spinto infatti verso il mare, perché “tutto dall'acqua nasce, tutto per l'acqua si conserva”: è la grande ora in cui il burbero Nereo, tuffandosi e rituffandosi nelle sue onde, raggiante di luminoso buonumore, s'appresta a rivedere — una volta sola ogni anno! — le sue figlie; passa Galatea alta sul cocchio di conchiglia che già fu di Afrodite, accompagnata da tutto un corteo di Doridi in groppa a lucenti delfini: non è che un attimo: non è che uno sguardo — fra padre e figlia —; ma l'ebbrezza panica raggiunge nella poesia il suo colmo: Eros impera nella notte magica: anche Homunculus si leva più alto con la sua fiala, si fa più splendente: alla fine la fiala si frange contro il cocchio, ai piedi di Galatea e una vampa sembra accendersi tutt'intorno sul mare. Homunculus ha raggiunto la sua meta, è “diventato natura nella maniera più alta, al di là dell'esistenza individuale, dissolvendosi in luce e fiamma nell'unità del Tut-

to". — Il clima lirico del finale della "Notte classica di Valpurga" è così alto che — quando Elena in persona approda nell'atto seguente al lido di Sparta — nulla sembra più naturale. Non si sa come Faust sia riuscito a "ricuperarla". Non si sa come Persefone si sia decisa a darle "via libera", un'altra volta, verso questo mondo. Eppure se Goethe avesse dato al fatto una motivazione razionale — come tante volte e così insistentemente progettò — il risultato, dal punto di vista della poesia, sarebbe stato forse meno persuasivo. Così com'è, l'inizio dell'atto — con quelle parole di Elena: "Ammirata molto e molto vituperata giungo", ecc. — non ha bisogno di spiegazioni. È una realtà che non si discute. Può parlare così soltanto lei, Elena, che viene dai regni della morte e ha sopra di sé tanto peso di passato. Invece l'intero episodio nel suo svolgimento, lascia qualche volta incerti. Ideologicamente è, senza dubbio, "il vertice e l'asse di tutta la Seconda parte". È Faust che, nel possesso della "bellezza assoluta", attinge quella superiore sfera di spiritualità, in cui la vita è pura armonia di sentimenti consapevoli, indisturbata libertà interiore. Ma appunto perciò Elena non è più soltanto una "creatura di poesia": è un simbolo. E altre allegorie ancora si sovrappongono. Elena è la bellezza antica, Faust l'anima moderna: le loro nozze sono il connubio della classicità col romanticismo; e Euphorion che ne nasce, è — secondo una affermazione di Goethe medesimo — "la poesia", ma — e lo dice il testo espressamente nella trenodia del Coro — è anche Byron! Così i concetti si intricano l'uno nell'altro; e ne subisce inevitabili riflessi lo stile. La prima scena con l'arrivo di Elena "davanti al palazzo di Menelao a Sparta" ["Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta"] ha la linea semplice severa d'un dramma antico con cori; la seconda scena, "nel cortile interno del turrito e fantastico castello medievale" di Faust ha invece un'andatura libera, mossa, secondo l'impulso immediato suggerito dagli avvenimenti: l'"incontro d'anime" fra Faust e Elena è posto in rilievo anche metricamente col fatto che la "greca Elena", a un certo momento parla nel "romantico verso rimato" di lui: il finale — con la breve vita e la morte di Euphorion — è tutto un "volo di musiche" e — diceva Goethe medesimo — vuol essere "non letto ma cantato". C'è, in tutto ciò, certamente, un sovrano virtuosismo formale; ma c'è anche uno schematismo, che può produr l'impressione — anziché di poesia — di "altissima letteratura". Senonché Goethe è sempre Goethe, e, qua-

lunque sia l'architettura di concetti con cui egli ha creduto opportuno di irrigidire una composizione, la sua fantasia ritrova sempre, a modo suo, senza fatica, la sua congenita insopprimibile libertà di slancio. Quale miracolo di poesia il canto di Linceo! — “Lascia ch'io mi inginocchi, lascia ch'io ti guardi. Lascia ch'io muoia, lascia ch'io viva!”. — È il sentimento della bellezza come sperduto desiderio, amore sconfinato, fuoco che consuma, luce che accieca: qualcosa che sale, entro Goethe, su dalle profondità più remote — quasi come una voce di giovinezza eterna. E quale “paesaggio mitico” in stile idillico eroico, “nella maniera antica” — è la descrizione dell'Arcadia nelle parole di Faust e Elena! L'antico mito ora è con la freschezza antica, definitivamente, nella poesia moderna. Del resto, se le “nozze letterarie” interessano nella poesia solo fino a un certo punto, la trepidazione di un padre e una madre per i pericoli che corre la loro creatura ha invece — nella scena di Euphorion — accenti di umanità semplice, commossa. Lo stesso Euphorion, nella sua natura di Genietto che non ammette di andare a piedi quando si può volare, ha un suo nucleo di verità non soltanto simbolica. E “tutta verità” sono le Coretidi: la vivezza ingenua dei loro sensi non conosce altre leggi all'infuori della grazia — ed è ciò che le rende, nel loro folleggiamento, deliziose: dopo tutti gli spaventi che ha fatto loro prendere Mefistofele — il quale, nella maschera della Forciade, sviluppa a tratti veramente una sua grandezza demoniaca — si sono ben meritate di non tornare più nel grigiore freddo dell'Ade, di restare per sempre sopra la terra — trasfuse nella perenne vita serena degli elementi! L'atto quarto e le prime tre scene dell'atto quinto costituiscono propriamente, nella storia interna di Faust, un ciclo unico. È Faust che — assunto a piena maturità e consapevolezza di sé nel possesso di Elena — trova alla fine nell'attività pratica la soluzione del suo problema, inserendosi come concreta forza creativa nella realtà della vita. — “Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!” — “Stare sopra una terra libera con un popolo libero!” — Ecco il senso e la meta della vita. Perciò Faust strapperà al mare un vasto lembo di terra, lo renderà fertile per il bene degli uomini. L'atto quarto ha essenzialmente il compito di creare a Faust le necessarie benemerenze perché l'imperatore gli assegni il lembo di terra in concessione. E forse anche per questo carattere “preparatorio”, è risultato, nell'insieme, la zona più stanca di tutto il poema. Incomincia in alta montagna, in un paesaggio da

Inferno dantesco, dove Faust è stato deposto dolcemente dalla nuvola, in cui si erano dissolte le vesti di Elena tornata nel mondo delle ombre: ancora una volta Faust ritrova se stesso nella solitudine della natura: ricompare per un istante anche l'immagine di Margherita. Poi, il resto dell'atto è tutto occupato dalla vicenda di una battaglia fra l'Imperatore e i rivoltosi: Mefistofele e Faust sono naturalmente al suo fianco: Mefistofele fa intervenire persino le corazze vuote che sono nei Musei, fa straripare i laghi, scaturire sorgenti: alla fine l'Imperatore vittorioso, naturalmente, concede il feudo. Il tono è prevalentemente satirico: e non mancano le geniali trovate — come quella, dei tre “giganteschi manigoldi della montagna”, i quali conferiscono al quadro di battaglia “maggior rilievo plastico”. Tuttavia accade di rado che il dramma veramente si animi. Goethe stesso non ne era soddisfatto: ci si tormentò a lungo, per tutto un anno, nel 1831, e avrebbe voluto ancora metterci le mani, quando si decise a scrivere la parola “Fine”. Invece la poesia “prende subito quota” nelle tre scene del seguente atto, quando Faust subito si pone al lavoro. Nell'idillio di “Bauci e Filemone” è la “vita semplice” sentita come eternità: ogni sentimento, ogni pensiero, ogni gesto ha una sua fissità quasi sacrale, come nel regno delle leggi della natura. Mutano i tempi, mutano le circostanze: le anime non conoscono incertezze, perché le anime non mutano. — “Lasciateci... pregare! Lasciateci confidare nel nostro vecchio Iddio”! — Perciò i due vecchi rifiutano quando Faust offre loro — al posto della loro casetta — una ricca fertile fattoria. Nemmeno Mefistofele e i tre “manigoldi” riescono a smuoverli quando Faust li invia sul luogo per portarli via a forza. Muoiono nella loro casetta, e l'incendio ne incenerisce le salme. Ancora una volta “i fatti sono andati al di là dell'intenzione” e Faust porta, senza volerlo, su di sé il peso di una colpa. Il “momento felice” si è rovesciato ancora una volta nella propria negazione. La fine ultima è prossima. E il ritmo del poema si accelera. Shakespeariana e stupenda è la scena delle “Quattro donne bigie” che entrano a mezzanotte nella stanza di Faust: si chiamano “der Mangel”, “die Schuld”, “die Sorge”, “die Not”: e i quattro nomi sono stati lasciati dal poeta appositamente “misteriosi”: si riferiscono a quelle che sono le forze negative distruttrici della vita: — il loro fratello si chiama “der Tod” — “la morte”. Le altre tre donne svaniscono e si ripresenta, dinanzi a Faust, “die Sorge”, sola: l’“atra cura”, l’“affanno”; e, poiché Faust ri-

fiuta di riconoscerne la potenza, ella gli soffia in volto, lo accieca. Ma è allora che, in verità, egli vince: — “Dentro di me, nel mio interno, risplende una chiara luce”. — La sua opera si compirà egualmente! “La traccia dei suoi giorni terreni non si perderà nei tempi dei tempi”. — Tale presentimento è, nella vita, l’“attimo supremo”. Faust è ora pronto a morire. L’ora scocca. Accorrono i Lemuri e raccolgono nelle loro braccia Faust che cade, lo depongono al suolo. Mefistofele chiama a raccolta i suoi “diavoli grassi”, i suoi “diavoli magri” — perché l’anima di Faust non gli sfugga. Ma egli stesso si perde a contemplare — con mefistofelici appetiti — gli “angeli in camicia” che incontro all’anima di Faust son scesi dal cielo. La scena ha una grottesca vitalità inesauribile. Alla fine gli angeli si sollevano portando l’anima con sé. E lentamente, di sfera in sfera, fra i cori dei beati, l’anima ascende, portata in cielo: “Wer immer strebend sich bemüht — den können wir erlösen” — “Colui che sempre si è nella ricerca affaticato, noi lo possiamo redimere!”. — Dinanzi al trono della “Mater gloriosa” è una delle penitenti, che già ebbe nome Margherita, e implora per il suo amato che ritorna, purificato. E sempre più in alto Margherita ascende — per benigna grazia della “Mater gloriosa” — e sempre più in alto ascende l’anima di Faust dietro di lei. Risuonano nell’alto le parole del “Chorus mysticus”: “Aller Vergängliche — Ist nur ein Gleichnis: — Das Unzulängliche — Hier wird’s Ereignis; — Das Unbeschreibliche — Hier ist et getan; — Das Ewig Weibliche — Zieht uns hinan”. Per tutto un secolo si sono accanite le critiche contro questa conclusione del poema. Goethe è stato accusato di aver dato a “un dramma protestante” una “soluzione cattolica” — come se il problema “cattolicesimo-protestantesimo” sia comunque posto alla base dell’opera e, in ogni caso, siano “più protestanti che cattolici” i “Cori di Pasqua”, la preghiera davanti all’immagine dell’Addolorata, le esequie col “Dies irae” nel Duomo. È stato affermato che il concetto dell’amore “non entra” nel colloquio fra il Signore e Mefistofele nel “Prologo in cielo” e quindi è estraneo allo svolgimento del dramma — come se, fra il punto di partenza e il punto di arrivo, non debba esistere in un dramma alcuna distanza, e, in ogni caso, il “dramma del bene e del male” possa essere suscettibile di un “superamento” all’infuori della “redenzione nell’amore”. È stata presa ombra da qualcuno in modo particolare perché Faust è stato raffigurato — sia pure per un attimo e di passaggio e in volo di

ascesa — ai piedi della Madonna in cielo — come se tutto ciò significhi di necessità un “infemmineimento” dell’ispirazione — mentre invece, in un dramma alimentato da una sensibilità sostanzialmente cristiana, la personificazione dell’amore è naturale che sia femminile e, in nessun modo davvero, può essere l’Eros greco. È stato parlato di un’influenza, che è reale e aperta e manifesta, di Dante — come se Goethe ne sia stato condotto a smarrirsi in un “superato mondo di idee e visioni medievali” e non abbia fatto invece semplicemente uso, ancora una volta, del suo diritto di attingere dovunque colori e forme per la propria arte. È stato detto che ben altro “Ausklang” avrebbe avuto il poema, se Mefistofele e Faust fossero comparsi davanti al Signore. Per qual ragione? A quale scopo? Il Signore è lassù “nei recessi altissimi della sua luce”, e intorno a lui risuonano le armonie delle sfere e i Cori degli Arcangeli che cantano “le sue opere, splendide come nel primo giorno”: perché si dovrebbe scomodare se, con la salvezza di Faust, tutto è ormai a posto? È stato infine rilevato, da un punto di vista estetico — in tempi recenti e in tempi lontani — che il dramma si chiude con un “finale operistico” — come se l’“opera lirico-musicale” non sia precisamente la “forma drammatica” forse più rispondente al gusto del Settecento e, fino a un certo punto, anche dell’età romantica: talmente “congenita” a tutto il “Secondo Faust”, che all’infuori di essa gli atti terzo e quarto non sono nemmeno pensabili. In realtà, poi, nel finale del dramma, non si tratta nemmeno, propriamente, di “opera” ma di “oratorio”. E quel che vi è di fluido ondeggiante impreciso nelle immagini singole, di uniforme insistente quasi monotono nelle cadenze ritmiche — è appunto la spontanea forma della poesia “in tono orante” perché per l’uomo in preghiera le parole e immagini singole non sono se non un perenne ritornare e ripetersi della effusione del medesimo sentimento, di implorazione o di estasi. Goethe dice una volta: “Prima di giudicarmi, cercate di capirmi. Domandatevi perché io così ho voluto”.

Viaggio in Italia [*Italienische Reise*]. Opera sul viaggio compiuto da Goethe in Italia dal settembre 1786 al maggio 1788, in tre parti: la prima parte comprende il viaggio da Karlsbad a Roma e la dimora in questa città (novembre 1786 - febbraio 1787); la seconda parte il viaggio a Napoli e in Sicilia e il ritorno a Napoli (25 febbraio - 6 giugno 1787); la terza parte la seconda dimora a Roma dal giugno 1787 al

22 aprile 1788. Opera scritta in diversi tempi e a più riprese: alcuni brani (per es. il "Carnevale Romano") furono pubblicati nei primi anni dopo il ritorno a Weimar, ma la stesura principale fu compiuta negli anni 1813-17, quella cioè, delle prime due parti, apparse l'una nel 1816, l'altra nel 1817. La terza parte fu scritta, invece, e pubblicata soltanto nel 1829 con l'inclusione di brani già apparsi molti anni prima. Per il viaggio fino a Roma Goethe si valse quasi esclusivamente del diario scritto per l'amica lontana, Charlotte von Stein, e di qualche lettera; per la prima dimora a Roma profitto invece soprattutto di lettere inviate a Charlotte von Stein, Herder, al duca di Weimar, ecc. Per la seconda parte (viaggio a Napoli e in Sicilia) si valse delle pagine del diario, che lui stesso poi bruciò, oltre che di lettere a Herder, ecc. Per la terza parte infine cucì insieme lettere proprie ad amici e lettere di amici a lui, vecchi brani già pubblicati e nuove pagine di sutura e di introduzione. Da qui risulta il carattere maggiormente fuso e unitario delle due prime parti in confronto al carattere frammentario, di giustapposizione più che di fusione, della terza parte. Anche per questo forse le pagine più vive sono nella prima e nella seconda parte: a Venezia, a Verona e specialmente a Napoli e in Sicilia, dove Goethe viene veramente a contatto con la vita italiana, esce nelle strade, si mescola col popolo, e anche le visioni della nostra architettura, della nostra arte, gli suggeriscono immagini di vita, contatti col modo di vivere della nostra gente. Già a Verona la costruzione delle case dei ricchi coi grandi portici, dove la folla s'accumula e dorme e provvede alle proprie necessità, dà a Goethe l'impressione di un popolo che vive nelle strade, che è a contatto con l'aria, con le stagioni, con la natura ("tutte le porte sono aperte, e il lavoro si fa nelle strade"). L'impressione della folla viva e brulicante, felice di vivere anche se è in povertà, si rinnova a Venezia, dove Goethe assiste a un celebre processo in cui la Dogaressa nel difendersi ha, agli occhi di Goethe, atteggiamenti e vivacità popolaresche e persino il Doge, nonostante tutta la dignità della sua carica, viene a contatto, nelle grandi feste, col popolo e questo, alla rappresentazione di una tragedia in un teatro, fa esso stesso spettacolo, s'appassiona, chiama ripetutamente alla ribalta gli attori e, tra gli attori, anche quelli che nella finzione scenica poco prima erano morti "i morti, bravi i morti!". Ma la rivelazione vera del popolo (che a Roma, dove Goethe vive molto appartato, appare solo raramente, per es. durante la benedizione degli ani-

mali alla festa di Sant'Antonio) è a Napoli. Se la folla a Venezia brulicava, a Napoli spumeggia, brilla, sfavilla, impazza: gli scugnizzi che accorrono pronti con le mani, nelle giornate fredde di marzo, a scaldarsi sulle pietre roventi, donde un momento prima era stata tolta la brace; i frittellari che, vociando e chiamandosi allegramente, si passano le frittelle e le offrono al pubblico; i macellai che con carte variopinte e festoni di verde cercano di occultare lo spettacolo crudele delle carni sanguinolenti, tutto è visto a Napoli sotto la costellazione della gioia e della gaiezza, sebbene a Napoli Goethe intraveda per un attimo anche un altro aspetto dell'anima meridionale: la tristezza ("il napoletano vive tra il paradiso del suo mare e l'inferno del Vesuvio", che in quel momento era in eruzione). Né soltanto col popolo Goethe viene a contatto a Napoli, ma anche con artisti: con l'allora celebre pittore Hackert, dal quale Goethe non disdegna accogliere consigli per l'arte pittorica, col Kniep, che lo accompagnerà in Sicilia (come a Napoli lo aveva seguito il fedele Tischbein, conosciuto a Roma), con le sfere dell'aristocrazia napoletana e straniera: ed ecco le figure vivissime della "Principessina", di Gaetano Filangieri, di Hamilton e della sua famosa moglie, Lady Emma. Questa tendenza alla gioia e alla socievolezza segue Goethe anche in Sicilia dove, dopo la traversata per mare sino a Palermo, viene a contatto, in questa città, col governatore, descrive in pagine avventurose la visita alla madre e alla sorella di Cagliostro, intraprende, fra i primi viaggiatori dell'epoca, un viaggio a cavallo, accompagnato da guide locali, attraverso l'interno dell'isola, cavalca per campagne solitarie e bellissime, miniere di zolfo e boschi di sambuchi e, passando per Alcamo, Segeste, Cestelvetrano, Girgenti, Caltanissetta, arriva, nonostante l'avviso in contrario di certi versi in inglese letti sulla parete di una piccola locanda di campagna ("Viaggiatore, se vuoi andare a Catania, guardati dall'albergo del 'Leon d'oro'; sarebbe meglio per te cadere sotto il potere riunito del Ciclope, di Scilla e delle Sirene!") a Catania, poi a Taormina, dove riprende il frammento *Nausicaa* già cominciato a Palermo, e in fine a Messina. Qui balza improvvisa la figura, piena d'estro, del governatore di questa città, e da Messina, dopo una traversata avventurosa, ritorna a Napoli, dove la vita gioiosa a contatto col popolo e quella brillante della società napoletana lo riprendono (bellissimo, tra gli altri, il ritratto della contessa Giovane di sera, davanti a una finestra, con lo sfondo del Vesuvio in fiamme). A Roma

invece, tanto nella prima quanto nella seconda dimora — nonostante i pochi amici, in gran parte pittori, coi quali viveva nel palazzo Rondanini al Corso (Tischbein, Bury, ecc.) e lo svizzero Enrico Meyer — Goethe fu più solo con il suo sogno d'arte e di equilibrio interno: il sogno di aprire nuove vie alla sua attività artistica e ai suoi intendimenti estetici attraverso la conoscenza esatta, anche tecnica, di tutte le arti figurative; il desiderio di arrivare a scoprire più profondamente i contrasti e i contatti fra il soggettivismo del mondo nordico e l'obiettività del mondo classico, cioè il punto d'arrivo cui mirava. Benché illuminata dal sorriso di alcune donne (Angelica Kaufmann, Maddalena Riggi cioè la "bella Milanese", e forse altre), Roma fu per lui soprattutto una città di studi, fu la "grande scuola" dove "imparare" le arti figurative antiche (senza badare, né a Roma né altrove, all'arte medievale, romanica e gotica). Come proposito di diventare vero pittore — a parte la somma rilevante di cognizioni tecniche, storiche, ecc. — il risultato fu quasi nullo, in quanto che, qualche mese prima della partenza, Goethe arrivò alla conclusione di esser nato soltanto per fare il poeta. Ma il grande risultato indiretto fu che dalla conoscenza dell'arte classica, dall'aria e dalla vita di Roma e delle parti d'Italia che conobbe, gli venne un senso di maggior chiarezza e di linearità proprio nel "disegno" di alcune sue opere (non a caso riprese a Roma il disegno del piano del *Faust*, e di quello del *Torquato Tasso* durante la traversata da Napoli a Palermo), e alla sua parola poetica venne un'efficacia più nuda, più netta, senza aloni e senza penombre. E proprio a Roma, che egli sentiva come "centro del mondo", trovò il centro di gravità di un equilibrio che da tempo cercava: l'equilibrio fra l'"io" e il mondo, fra l'ideale e il reale, portando in tale esperienza non uno spirito di piccolo accomodamento ma un soffio di vastità universale. L'ultima parte (la seconda dimora a Roma) risente, come s'è detto, della frammentarietà con la quale, in uno degli ultimi anni della sua vita, Goethe la costruì. Tuttavia quando appare la figura della "bella Milanese", il senso dell'idillio, fugace e bellissimo, accennato sulle rive del lago di Albano, ripreso a Roma durante la malattia della fanciulla, è una specie di filo, tenue, ma gentile, che lega le parti severe dell'opera e prepara l'atmosfera finale del congedo. L'addio infatti, intimo e discreto, con un lieve tono romanzesco, a Maddalena Riggi davanti a Porta Ripetta e l'addio, accorato e grandioso a Roma, chiudono degnamente l'opera.

WILHELM HEINSE
(1749-1805)

Ardinghello e l'Isole Beate [*Ardinghello und die glückseligen Inseln*]. Romanzo uscito nel 1787. Ardinghello è il falso nome di Prospero Frescobaldi, che incontriamo esule a Venezia, fuggito dalla patria sua, Firenze, dopo l'assassinio del padre avvenuto per mano dei sicari di Cosimo de' Medici. Il romanzo s'apre con una riunione d'artisti e letterati, tutti celebri, alla quale partecipano, per caso, il protagonista e l'amico suo che narra in prima persona. Ardinghello studia pittura sotto la guida del vecchio Tiziano e si presenta subito pieno di vita e di passione in tutta la foga e l'entusiasmo, piú che di uomo del Cinquecento, di "Stürmer und Dränger". Bello e ardito come un Don Giovanni, senza però l'animo demoniaco di questi, gode la vita con tutta la potenza della sua sanità e gioventú. Non v'è donna che non gli ceda, e le prescelte sono tutte belle. La veneziana Cecilia diviene sua amante, malgrado sia promessa a Marcantonio, ricco mercante d'Oriente, che Ardinghello scopre esser l'assassino di suo padre. L'uccide il giorno delle nozze di lui con Cecilia e fugge non senza aver giurato eterno amore alla vedova. Ripara a Genova dove un'altra donna, Fulvia, gli concede le sue grazie, e l'ingenua bellissima Lucinda gli resiste. Qui è il suo momento eroico, salva le donne dai pirati, restituisce cavallerescamente lo sposo a Lucinda liberandolo dalla schiavitú, poi riprende il suo pellegrinaggio verso la Toscana, poich , morto Cosimo, non si sente piú in pericolo. Avvicina allora Bianca Capello, amante e futura moglie del nuovo Duca, che gli rid  i suoi beni. A Roma, dov'  andato per studiare gli antichi, ha un'avventura straordinaria con Fiordimona, la donna pagana e umanista che ama l'amore per l'amore al di l  della gelosia. Ma i suoi amanti, personaggi della corte papale, non la pensano come lei, attentano alla vita di Ardinghello che ne uccide alcuni ed   quindi obbligato ancora una volta a sparire. Nessuno sa pi  nulla di lui. La povera Cecilia, che sempre lo ama, lo crede morto, finch  Fiordimona lo ritrova nell'eremo in cui si era ritirato. Intraprendono insieme erudite e voluttuose scorribande attraverso l'Umbria e la Toscana e infine s'imbarcano per l'isole beate, dove fra le dolci bellezze della natura, fonte inesauribile di gioia, l'edonismo di Ardinghello trova il suo pieno soddisfacimento. Tutti gli amici e le amiche, e navi cariche di belle donne e di uomini astanti

li raggiungono in questo elisio dove s'amano e vivono in pace nel culto della natura, del gaudio, dell'arte e della dottrina. Il romanzo fu insieme ai *Dolori del giovane Werther* il maggior successo del suo tempo. Il pubblico di corte e studentesco delirò per l'*Ardinghello*. Il Goethe però nel 1817 ebbe a dire che non poco fu il suo stupore nel trovare, al ritorno dal suo viaggio in Italia, persino l'amico Moritz entusiasta di questo libro "odioso" che cerca di "nobilitare mediante le arti figurative sensualità e astrusi modi di pensare". Lo Schiller lo chiamò "una brutale caricatura priva di verità e di valore estetico". Entrambi alludono alle lunghe dissertazioni estetiche e filosofiche che interrompono il racconto e manifestano il gusto dello Heinse per la pittura, definita qui e nelle *Lettere sui quadri del Museo di Düsseldorf*, l'arte più atta a rappresentare la vita e i sentimenti umani, e, insieme, una sua strana concezione, diretta contro il Winckelmann, della civiltà greca ridotta a magnificatrice della bellezza fisica. I severi giudizi dei due maestri screditarono l'*Ardinghello* durante tutto il sec. XIX; mentre bisogna riconoscerli se non altro il merito di essere il più diretto rappresentante di una mentalità dell'alta borghesia intellettuale nel Settecento, d'essere stato il primogenito dei romanzi libertini in Germania e il primo ad ambientarsi in un paesaggio totalmente italiano, in un'Italia forse più percorsa che vissuta, ma non di maniera.

FRIEDRICH MAXIMILIAN KLINGER
(1752-1831)

Tempesta e assalto [*Sturm und Drang*]. Dramma, scritto nel 1776, rappresentato a Lipsia nel 1777. Il titolo primitivo, *Caos*, fu mutato in seguito nel titolo attuale che diede il nome a tutto il movimento preromantico tedesco. La vicenda si svolge al tempo della guerra per l'indipendenza americana a cui partecipano lord Bushley col figlio Carlo che ha preso il nome di Wild e lord Berkley col figlio Enrico che si fa chiamare Boyer ed esercita una specie di nobile pirateria. Tutto il dramma poggia sopra un doppio equivoco: lord Berkley accusa l'amico lord Bushley di avergli rapito il figlio, mentre Carlo crede che il giovane Berkley gli abbia ucciso il padre; tutti i personaggi poi, prigionieri di una strana fatalità, pur vivendo vicini non si riconoscono, e tutti combattono per la

grande causa. Alla vigilia della battaglia decisiva, nell'attesa di un duello fra Enrico e Carlo, l'intervento di un piccolo schiavo moro scioglie tutti gli enigmi: egli infatti spiega che lord Bushley non è morto, perché fu salvato da lui; e lord Bushley appare e può difendersi dall'accusa di aver rapito Enrico. Così la storia si conclude felicemente con le nozze tra Carlo Bushley e Carolina Berkley la quale, durante il tumultuoso svolgersi dell'azione, ha saputo mantenere accesi la speranza e l'amore. L'appassionato Wild e i suoi fidi seguaci: Le Feu idilliaco che corona il suo amore in una vita pastorale, Blasius disilluso e scontento che finisce eremita, personificano i vari aspetti dell'inquieta anima di Klinger che in questo dramma per la prima volta porta sulla scena i motivi e i simboli che saranno cari al romanticismo: così il "castello di carta" fabbricato da lord Berkley, simbolo di primitiva ingenuità, e la musica considerata come un conforto. Il dramma, sceneggiato con bravura, fu accolto freddamente dal pubblico impreparato a quel genere di teatro che si iniziava, ma venne segnalato dalla critica. Non mancarono però anche qui gli avversari: un anonimo recensore del "Settimanale di Berlino" giudicò i personaggi di *Tempesta e assalto* "gente così piena di bollori da potersi servire dell'oceano solare come di un bagno rinfrescante". In realtà nel tumultuoso disordine delle passioni scatenate e nella libera struttura della composizione drammatica, s'annunciano già i nuovi tempi: è il romanticismo che sta per fare irruzione nel mondo della poesia tedesca.

FRIEDRICH SCHILLER
(1759-1805)

I Masnadieri [*Die Räuber*]. Tragedia in cinque atti, prima opera drammatica di Schiller, pubblicata anonima nel 1781 (la 2^a ed. col famoso motto "In Tyrannos" non di mano del poeta è del 1782, e dello stesso anno la prima rappresentazione a Mannheim, sotto la direzione del barone von Dalberg). Franz Moor riesce, con subdole arti, a carpire al padre l'autorizzazione a rispondere a nome suo al fratello Carlo, che ha manifestato al vecchio genitore in una lettera il suo pentimento e ha chiesto perdono per la vita dissipata trascorsa da studente, lontano da casa. La risposta, che doveva essere soltanto ammonimento e riconciliazione, nelle perfide mani di Franz si

trasforma in inesorabile condanna del figlio, che viene ripudiato e diseredato. Carlo è colpito dal tono inatteso e aspro della risposta, ch'egli riceve proprio nel momento in cui sta considerando con i compagni la mollezza e la corruzione del secolo. Quest'atto di ingiustizia fa divampare in lui la fiamma della ribellione ed egli accetta la proposta fattagli dai compagni di mettersi a capo di un'associazione brigantesca con lo scopo di vendicare tutte le angherie, iniquità e prepotenze. Franz intanto, che vorrebbe conquistare Amalia, fidanzata di Carlo, fa credere, per mezzo di una falsa notizia, a costei e al padre che il fratello sia morto in guerra. Questi invece, disgustato di dover colpire gli innocenti insieme ai colpevoli per realizzare il suo ideale, sente il bisogno di ritrovare l'innocenza della lontana fanciullezza e ne è risospinto verso la casa paterna. Per quanto Franz non sia riuscito né con le lusinghe, né con le minacce a vincere la fedeltà di Amalia, la malvagità sua si palesa a Carlo in tutta la sua bassezza. Ma Carlo non vuol macchiarsi del sangue del fratello, egli stesso non si sente più degno d'amare Amalia, e si allontana nuovamente dal castello avito. In un bosco nelle vicinanze scopre il padre, creduto da tutti morto per il dolore della perdita del figlio, e che Franz invece ha seppellito vivo. Allora egli pensa a vendicarlo. Franz, in preda a un dissolvimento spirituale e fisico, bestemmia Dio, lo sfida anche in presenza del suo sacerdote, il pastore Moser, ma nel tempo stesso trema al pensiero del castigo eterno che lo sovrasta e, quando sente avvicinarsi i compagni del fratello che vogliono far giustizia di lui, si strangola. Ma anche il destino di Carlo sta per compiersi. Il padre, vedendo in lui il masnadiero e l'assassino del fratello, muore di dolore; egli stesso, conscio di non essere più degno dell'amata, cui si è rivelato, la uccide, e comprendendo d'aver distrutto quel mondo della giustizia e della morale ch'egli con lo sterminio e il sangue voleva salvare, si consegna nelle mani della giustizia. La tragedia, già vagheggiata fin dal 1777, è il gesto ribelle del diciottenne poeta contro la società del suo tempo e la dispotica tirannia del duca Carlo Eugenio (1728-1793), da lui conosciuto nell'Accademia militare (Karlsakademie) dove fu costretto a restare dal 1773 al 1780. L'influsso di Shakespeare, l'ispiratore dei giovani poeti tedeschi dell'epoca (Franz ricorda l'Edmund del *Re Lear*), di Rousseau, i cui miti e inoffensivi primitivi si trasformano in masnadieri violenti e sanguinari, di Lessing, che aveva innalzato la fiamma pura della virtù borghese contro il dispotismo principesco

nell'*Emilia Galotti*, di Goethe, che nel *Werther* aveva trovato accenti d'una nuova sentimentalità e umanità, l'influsso, soprattutto, dei poeti dello "Sturm und Drang" (Goethe col *Goetz di Berlichingen*, Leisewitz con *Giulio da Taranto*, Klinger con i *Gemelli*), che avevano esaltato eroi sovrumani, rei superiori a ogni legge, e colpito alla radice il diritto e la giustizia dell'ordine stabilito, si manifesta chiaramente in questa prima opera del poeta insieme alla sua inesperienza giovanile da lui stesso confessata nella rivista "Rheinische Thalia". Per questo appunto i suoi protagonisti mancano di quel giusto equilibrio che sta nel mezzo fra l'angelo e il demonio e si allineano fra le creature senza limiti dello "Sturm und Drang" che tanto entusiasmarono i contemporanei. Più che esseri umani i protagonisti del dramma sono simboli del mondo spirituale del poeta. Così Carlo, modello ideale del giovane anelante alla libertà, in lotta contro la tirannide e l'immoralità e incline al tempo stesso ai più delicati sentimenti d'amore e d'amicizia e, talvolta, di melanconico rimpianto, non può superare il contrasto che scaturisce fra l'astratta virtù del suo volere e della sua parola, e la sua vita segnata dall'assassinio e dalla distruzione. Anche a Franz, sentina dei più bassi istinti, Schiller non riesce a dare — se non nella potente realistica prima scena del V atto — un caldo soffio di passionalità che lo renda veramente umano. Lo stesso vale per Amalia, simbolo della fanciulla amata, il cui carattere rimane contraddittorio e incerto, sospeso com'è fra nobili sovrannaturali sentimenti da un lato, e ardore e impeto dall'altro. La predilezione di Schiller per le scene di massa si manifesta nelle figure minori che si affacciano intorno ai protagonisti, quasi a formare il coro della tragedia in una ricca gamma di toni e variazioni, dal fedele Schweizer al leale Roller, al miserabile Schufterle sino alla faccia patibolare del giudeo Spiegelberg. Malgrado tutti i difetti sopra accennati, il genio drammatico di Schiller si manifesta nella composizione ampia e salda della tragedia, nel suo sviluppo logico, nella cosciente ricerca di effetti, nell'abilità con cui situazioni e figure vengono proiettate nelle loro giuste dimensioni entro una sicura prospettiva. Pur ripetendo il vecchio tema del contrasto fraterno il poeta tende verso una sfera spirituale superiore, verso un'umanità ideale. Egli comprende che non dalla distruzione e demolizione di tutto il passato, bensì da un rinnovamento interiore deve sorgere il mondo nuovo. Al termine della tragedia Carlo, questo angelo gigantesco della luce e delle tenebre, che tutto

ha travolto lungo il cammino convinto che “la legge non ha ancor formato un uomo grande, mentre la libertà genera colossi”, esce in queste parole: “O io pazzo che credevo di rendere migliore il mondo con l’orrore e di affermare la legge operando contro di essa! Ecco ch’io sto al limite d’una vita atroce... e comprendo che due uomini come me avrebbero potuto abbattere l’intero edificio del mondo morale. L’ordine calpestato richiede una vittima che spieghi la sua inviolabile maestà di fronte agli uomini tutti. Questa vittima sono io”. Già nei *Masnadieri* si rivela dunque quel contenuto ideale che rimarrà il motivo ispiratore del poeta e che Goethe riassume in un breve insuperabile giudizio: “Tutta l’opera di Schiller è animata dall’idea della libertà che prende forme sempre diverse a mano a mano che il poeta approfondisce la sua cultura e sviluppa il suo mondo interiore”.

Wallenstein. Poema drammatico, in tre parti, il primo e più complesso dei drammi della maturità. Assai laboriosa la sua composizione: già nel 1791 gliene balena l’idea, mentre attende alla *Storia della guerra dei Trent’anni*, donde trae la materia. Ma, tutto preso dalle indagini storiche e dalle meditazioni filosofiche, solo nel 1794 ne inizia la stesura che, tralasciata, ripresa nel 1796, viene portata a termine nel 1799. Due difficoltà gli si oppongono: la massa della materia da dominare, convergendo intorno a Wallenstein interessi, uomini e vicende di un momento storico grave di eventi; e la persona del protagonista, in cui prima aveva veduto un generoso ribelle, ma che poi, nel suo studio approfondito, gli si sveste di idealità e appare a sua volta mosso da sola ambizione di potere, mentre la sua rovina gli si rivela frutto di errori e non di ineluttabile tragica necessità. A superare la prima difficoltà gli giova lo studio dei tragici greci e di Shakespeare, da cui apprende a concentrare l’azione nel momento in cui sta per risolversi, a dare alle figure dei suoi soldati e generali valore tipico pur nella loro individualità. A superare la seconda lo sorregge la sua stessa nuova, più cruda visione della realtà nelle sue leggi inesorabili, che invano il realista, legato alle cose, si illude di volgere ai suoi fini e dominare; che, da lui stesso mossa, contro lui si erge e lo travolge, e di fronte alla quale non vi è salvezza se non nel regno puro dell’idea. Così sorge il suo Wallenstein, solo in parte legato a quello storico. Abbandonato dall’imperatore dopo che ne aveva risollevato le sorti, Wallenstein aveva tuttavia ripreso le armi, quando

l'imperatore era di nuovo ricorso a lui nel pericolo. Ma con diverso animo, deliberato a non più subire umiliazioni. Capo assoluto dell'esercito, come la vittoria gli ha dato immenso potere, fede sicura nella sua fortuna e ambizione sfrenata, concepisce il sogno orgoglioso d'imporre all'imperatore la fine della guerra rovinosa per il paese, pur nelle vittorie, e di pretenderne per sé la corona di Boemia. Egli ordisce un piano temerario, prende le sue misure, tratta segretamente con gli Svedesi accampati sul suolo tedesco, anche se pensa di valersene solo nel caso che l'imperatore non ceda alla sua imposizione. Il dramma si apre mentre egli, con l'esercito, attende a Pilsen il momento propizio alla sua azione. Un "Prologo" annuncia il proposito del poeta. La prima parte, in un atto, *L'accampamento di Wallenstein* [*Wallensteins Lager*], ci porta tra le soldatesche raccolte da ogni parte, diverse di animo e di costume, ma unite nell'ammirazione del capo vittorioso. Nello sfondo, la Germania depredata, sconvolta. Nell'esercito, lo strumento del potere, la ragione stessa dell'ambizione, della tentazione di Wallenstein, che, se anche non appare ancora sulla scena, è però ovunque presente. E anche già s'intravede l'azione che si prepara: è attesa al campo una "vecchia parucca", Questenberg, mandato dall'imperatore, — certo a investigare e tramare contro Wallenstein, di cui teme il potere —; e contro Wallenstein si fa audace a predicare un cappuccino, tra le grida e le beffe dei soldati, le cui voci e i cui animi si fondono infine in un coro di guerra. — La seconda parte, in cinque atti, *I Piccolomini* [*Die Piccolomini*], ci porta tra i generali di Wallenstein, legati ancora a lui per la suggestione delle sue vittorie, per interesse, brama di avventure o di potere, mentre a lui si stringe di ammirazione e di affetto il giovane generoso colonnello Max Piccolomini, che ne ama la figlia Tecla e che è cresciuto nelle armi alla sua scuola: e il padre di Max, Ottavio, che ne intuisce e paventa i piani ambiziosi, è portato dalla sua stessa condizione di nobile, ligio all'ordine costituito, alla legalità, ad anteporre all'antica fede all'amico la fede all'imperatore. Di Ottavio si vale quindi Questenberg per sorvegliare Wallenstein, prevenirne l'azione, indagare gli animi dei generali, cercar di staccarli da lui. Le parti sono già opposte e si spiano, si combattono apertamente, segretamente. Wallenstein, deciso a non cedere alle intimazioni imperiali che vogliono limitarne il potere, istigato dall'ambiziosa cognata contessa Terzsky e dai generali conte Terzky e Illo, che ricorrono all'intrigo per carpire agli altri

generali un giuramento di fede incondizionata e lasciano intanto intravedere e indeboliscono i piani di lui; Ottavio e Questenberg vigili e accorti a parare il colpo, a gettar semi di scontento, a isolarlo. Wallenstein si illude di essere libero nella scelta del modo e del momento dell'azione e attende fiducioso conferma e cenno dagli astri in cui crede e che gli promettono grandezza. Ma il suo proposito stesso è già azione che genera altra azione: le due parti che si contendono intorno a lui, per non essere sorprese dalla realtà, le danno impulso. E questa si sfrena travolgente nella terza parte del dramma. — *La morte di Wallenstein* [*Wallensteins Tod*], pure in cinque atti. Sesina, il messo che Terzky e Illo hanno inviato agli Svedesi, è catturato dagli imperiali, che possono così provare il tradimento di Wallenstein e prendere l'iniziativa contro di lui. Ora Wallenstein è costretto ad agire, e non gli rimane altra scelta che tra l'umiliazione dinanzi all'imperatore, che lo destituirà, e la ribellione aperta; né la sua ambizione gli permette di cedere. Ora l'accordo con gli Svedesi, considerato come deprecata possibilità estrema, è divenuto dura necessità. E la fortuna si rovescia: gli imperiali prendono il sopravvento; i generali esitano, temono, abbandonano il campo. Ottavio si scopre, e il cuore di Wallenstein è ferito dal tradimento dell'amico. E più l'addolora l'abbandono di Max, che l'avrebbe anche seguito contro l'imperatore, ma non può seguirlo nell'accordo col nemico. Simile a quercia sfrondata dei rami e pure ferma contro la bufera, Wallenstein si erge a sfida, in una lotta che non è solo più per la corona, bensì per la sua vita. Ma la sua stella è tramontata. Egli lascia Pilsen con le truppe di Terzky, Illo e Buttler, le sole che gli rimangono, per raggiungere Eger, ove attenderà gli Svedesi. E la notizia, che qui gli giunge, della prima loro vittoria gli strazia il cuore: Max si è lanciato coi suoi corazzieri contro di essi e ne è stato travolto. Dolore e stanchezza è in Wallenstein nel succedersi dei colpi, nella solitudine che si fa intorno e dentro di lui: egli combatterà ancora; ma la vittoria, il potere, la vita hanno perduto per lui ogni lusinga, ed egli invidia Max, che "ha finito". E quando i sicari di Buttler, guadagnato dagli imperiali e rimastogli accanto perché non gli sfuggisse, l'uccidono a tradimento nella notte, egli è ormai un vinto, — ma è altresì già intimamente staccato da questa terra. Accanto al dramma di Wallenstein, il dramma dei suoi. Tecla muore sul tumulto di Max; il cuore si spezza alla madre di lei; Illo e Terzky vengono soppressi mentre gozzovigliano celebrando la vitto-

ria svedese; la contessa Terzky non regge alla generale rovina e si uccide; Ottavio stesso, che entra in Eger con gli imperiali e non ha potuto impedire l'assassinio di Wallenstein, ottiene dall'imperatore il titolo di principe, quando, nella morte del figlio, non ha più scopo per lui. L'opera pur nella sua ampiezza e nella lentezza espositiva delle prime due parti, è costruita saldamente e ha momenti di forte drammaticità. Il protagonista, un po' troppo esitante dapprima, assume potenza nell'urgere dell'azione e profonda accoratezza nel finale. Soldati e generali sono ritratti con realistica efficacia. Siamo lontani dalle effusioni liriche dei drammi giovanili, cui solo ci riconducono Max e Tecla nel loro idillio e nella loro ferma idealità. La prima parte fu rappresentata il 12 ottobre 1798; la seconda il 30 gennaio 1799; l'intera trilogia il 15, 17, 22 aprile dello stesso anno.

Guglielmo Tell [*Wilhelm Tell*]. Dramma in cinque atti, in versi, rappresentato nel 1804. Il soggetto (per il quale il poeta attinse alla *Cronaca svizzera* [*Helvetische Chronik*] dello Tschudi) segue la leggenda tradizionale. Di notte, nel massimo segreto, i rappresentanti dei cantoni svizzeri di Schwyz, Uri e Unterwalden giurano un patto di solidarietà contro l'Austria e il suo tirannico procuratore Gessler. Tell non è con loro, non vi partecipa in alcun modo: egli è un uomo semplice, apolitico. Ma sulla piazza di Altdorf, passando un giorno con suo figlio davanti a un cappello posto in cima a un albero, che Gessler aveva ordinato di salutare per far sentire agli Svizzeri il loro stato di servitù, Tell ha esitato; e Gessler, giunto in quel momento col suo seguito, lo accusa di spirito di rivolta, ordinandogli per punizione di colpire con una freccia una mela posta sulla testa del ragazzo: è un atto di sfida beffarda all'uomo che da tutti è considerato come il miglior tiratore di balestra della Svizzera. Tell esegue l'ordine crudele, la mela è colpita e cade: ma un odio mortale è sorto nel suo cuore contro Gessler sin dal momento dell'ordine insensato. E poiché egli si compiace della sua abilità, Guglielmo Tell gli confessa che un'altra freccia, in serbo per lui, lo avrebbe colpito al cuore qualora il figliuolo fosse rimasto ucciso. L'audace viene tosto imprigionato per esser condotto sulla nave che deve trasportarlo attraverso il lago dei Quattro Cantoni, sino alla fortezza di Küssnacht, ma riesce poi a salvarsi durante l'infuriare di una tempesta. Non appena libero, il proposito di vendetta rinasce in Tell più forte. Egli spia il suo

nemico, finché un giorno, scortolo lungo un sentiero in riva al lago, scocca dalla balestra una freccia e lo uccide. Questa morte è il segnale della rivolta: Tell diventa così il liberatore della Patria, l'eroe, il fondatore della Nazione svizzera. Le due azioni indipendenti, quella del giuramento dei cantoni e quella del dramma intimo di Tell, si riallacciano solo all'ultimo momento nella tragedia di Schiller. Poeta delle sedizioni, egli aveva già considerato tanto il conflitto dell'individuo contro la società (Carlo Moor e Maria Stuarda) quanto quello della nazione in lotta per la propria indipendenza, e i due temi si erano strettamente frammisti e legati nel *Don Carlos* e nella *Pulcella d'Orléans* (*Giovanna d'Arco*). Nel *Guglielmo Tell* si svolgono invece parallelamente; e proprio per questa mutua indipendenza essi hanno la massima libertà di sviluppo, e rendono l'opera possente. Due scene d'insieme incomparabili, quella di Rütli e quella della piazza di Altdorf, ne sono i due centri, mirabili per il sapiente movimento delle masse; in scene simili nessuno ha saputo raggiungere la forza e la grandiosità schilleriane. Con grande evidenza è fissato il carattere di Guglielmo Tell, che non è un giovane, a differenza degli altri eroi di Schiller, ma un vero "pater familias"; infatti l'amore per la moglie, la tenerezza e la sollecitudine per i figli sono le caratteristiche salienti di Tell, non disgiunte tuttavia da un profondo sentimento di solidarietà umana, di fronte al quale anche l'istinto della conservazione passa in secondo piano: e ciò si vede soprattutto nel primo atto, quando Tell non esita ad affrontare in barca una tempesta sul lago pur di condurre il giovane Baumgarten fuori del pericolo di essere catturato. Il dramma schilleriano ha largo respiro, è aperto all'aria dei laghi e delle montagne, e ciò è tanto più straordinario in quanto lo Schiller non conosceva la Svizzera: il poeta in questa sua ultima opera ha raggiunto la natura direttamente come nella prima, che è dominata dalle foreste. Potente è il rilievo dei personaggi, che sono numerosi; oltre ai molti sofferenti che dicono le ingiustizie cui la tirannide li ha costretti, appaiono essenziali, se pur non soverchianti, i nobili innamorati Berta e Rudenz. Un sentimento ardente di libertà domina l'opera: la protesta contro i tiranni, sobria e pur eloquente, è dovunque: nei patti dei congiurati, nelle azioni del protagonista, nella intimità delle case, nei privati conversari. Lo spirito liberale è ancor quello della Rivoluzione francese, espresso con l'entusiasmo proprio allo Schiller, la cui tragedia potrebbe assurgere a perfetta illustrazione

drammatica del *Contratto sociale*; la rappresentazione poi della nascita di un popolo nella sua coscienza nazionale ne costituisce l'altissimo elemento mitico.

Poesie. Non solo il dramma, ma anche la lirica ha nell'opera di Schiller un'altissima importanza. Poeta "sentimentale" per eccellenza (secondo la sua terminologia estetica), in tutto il suo svolgimento lirico egli tende a imporre al traboccante "pathos" delle prime impetuose effusioni giovanili il frenato dominio dell'espressione e dei sentimenti, quale si rivela da una parte nella lirica filosofica della maturità, dall'altra nella forma lirica più affine al dramma, la ballata. Fondamentali nella sua produzione lirica sono gli anni 1785, con la conoscenza di Christian Gottfried Körner e della sua cerchia intellettuale, e 1794, con l'amicizia di Goethe; questi due anni dividono la produzione in tre periodi: fino al 1785, dal 1785 al 1794, dopo il 1794, e secondo tale criterio il Körner pubblicò dopo la morte di Schiller le liriche di lui in tre volumi. Schiller stesso aveva curato personalmente due edizioni, ciascuna di due volumi, la prima del 1800-03, la seconda del 1804-05; in entrambe il primo volume conteneva i frutti migliori della sua Musa, il secondo invece era determinato da necessità finanziarie e conteneva poesie alla rinfusa, spesso mal rimaneggiate o abbreviate. Ma fin dal 1803 aveva il progetto di una edizione di lusso per Cotta, in cui divideva le sue poesie secondo i generi in quattro libri: Canzoni; Ballate; Poesie filosofiche; Epigrammi: progetto che la morte troncò, ma che fu poi seguito nella grande edizione "Säkularausgabe" delle sue opere. Tutto ciò che è caratteristico per la lirica giovanile di Schiller è contenuto nella *Antologia dell'anno 1782*, il primo volume di poesie da lui pubblicato. Non vi è ancora trovato l'equilibrio fra la passione e la tendenza etica; lo stile oscilla ancora fra Klopstock e Wieland, fra Haller e Bürger, ma preannunciando una forte individualità d'indole patetica. Vi s'incontrano poesie elegiache, satiriche, esaltazioni di amicizia e di amore; fra queste, al centro dell'*Antologia*, le poesie "A Laura". Fra il 1782 e il 1785 la produzione lirica è scarsa, avendo il sopravvento quella drammatica. Vi sono però tre notevoli poesie che chiudono il periodo della lirica giovanile e costituiscono il passaggio alla lirica filosofica: "Spregiudicatezza della passione" ["Freigeisterei der Leidenschaft", 1784], più tardi intitolata "La lotta" ["Der Kampf"], ha come spunto l'amore infelice del poeta per Charlotte von Kalb, la quale da lui se-

parata per sposare un uomo non amato, gli confessa ancora una volta i suoi sentimenti; l'episodio personale dà origine alla rappresentazione poetica della tragica lotta morale fra il diritto della passione e il dovere della rinuncia. La seconda è "Rassegnazione" ["Resignation", 1784], dove il fatto individuale lascia ancor più il posto alla parafrasi, mediante ardite immagini, di un concetto generale: che cosa avviene dell'uomo che ha vinto la passione? Se l'ha fatto per speculazione e amore di compenso nell'al di là, non è che un ingannatore ingannato: "Nessuna eternità ci rende quel che non abbiamo saputo cogliere dall'attimo". Infine nel 1785 abbiamo il famoso "Canto alla gioia" ["Lied an die Freude"]: è dei primi tempi dell'amicizia con Chr. Gottfried Körner, e dalla gioia di quell'amicizia personale il poeta si eleva al principio universale che la gioia come l'amore è la legge del mondo. Tanto per la sua forma — un alternarsi di voce sola e coro — quanto per il suo contenuto, l'inno fu scelto da Beethoven come testo al quarto tempo della sua *Sinfonia N. 9*. Nel 1788, in pieni studi scientifici, filosofici e storici, Schiller inizia la sua produzione di "Lirica filosofica" ["Gedankenlyrik"]: forma di lirica del pensiero o di speculazione poetica, di fusione cioè tra filosofia e poesia che costituisce una delle caratteristiche della letteratura classica tedesca da Goethe e Schiller e Hölderlin fino a Nietzsche. In Italia vi si può avvicinare in parte la lirica del Leopardi. Quella di Schiller, altissima di tono, tende a spogliarsi di tutto ciò che è contingente per esprimere ciò che è eterno. La prima grande lirica filosofica è: "Gli dei della Grecia" ["Die Götter Griechenlands", 1788], nostalgico grido di rimpianto della perfetta bellezza e armonia dei Greci, che egli ritiene irrevocabilmente perduta nell'epoca cristiana, in cui tutto quel poetico mondo di antichi iddii cade di fronte all'affermazione della verità di un dio solo. L'inno, che per la prima volta rivela il culto del poeta per l'antichità classica, ha una rigorosa e armoniosa forma strofica. Avendolo il conte di Stolberg criticato per la sua concezione pagana, Schiller risponde nel 1789 con un'altra grande lirica: "Gli artisti" ["Die Künstler"], in cui egli afferma che la via della bellezza conduce anche alla moralità e che l'opera d'arte nella sua veste simbolica rispecchia la verità e ha efficacia etica; congiunge il senso con lo spirito ed esprime un'idea divina. La prima parte, rielaborata poi per consiglio del Körner, mostra appunto l'influenza elevatrice e civilizzatrice dell'arte sull'uomo; la seconda parte svolge storicamen-

te questa idea nelle grandi epoche dell'antichità, del Rinascimento, dell'Illuminismo, mostrando che solo attraverso la bellezza e l'armonia estetica l'uomo si avvicina a Dio; il poeta quindi ha il nobile compito di un sacerdote. Per qualche anno la musa lirica di Schiller tace, ma al termine del periodo dedicato alla composizione delle opere filosofico-estetiche, nel 1795, Schiller ritorna alla poesia con una ricchissima produzione di lirica filosofica, ispirata dallo scambio di idee con l'amico Goethe e dagli scritti estetici appena compiuti secondo lo spirito kantiano. Ciò che distingue questa lirica è appunto l'idea che, formulata esplicitamente o no, domina sempre l'immagine poetica. Le prime fra queste poesie esaltano la bellezza e la sua potenza redentrice, quelle successive trattano la storia dello svolgimento dell'umanità. "La poesia della vita" ["Die Poesie des Lebens"] esorta a non trascurare nella ricerca della verità la bellezza della parvenza. "La potenza del canto" ["Die Macht des Gesanges"] esalta il potere della musica, che solleva l'uomo alla "dignità dello spirito" e lo riconduce alla innocenza della felicità pura. "Pegaso sotto il giogo" ["Pegasus im Joch"] è un intermezzo umoristico, che rappresenta il contrasto fra la poesia alata e la prosa pedestre. "La spartizione della terra" ["Die Teilung der Erde"] in cui Giove assegna al poeta, arrivato troppo tardi nella distribuzione della terra, perché assorto nella contemplazione della bellezza celeste, un posto nell'Olimpo. La più soggettiva in questo gruppo di liriche è "Gli ideali" ["Die Ideale"], in cui il poeta dice addio alle esuberanze della giovinezza: di tutte le sue ardite aspirazioni non gli sono rimasti che due valori, l'amicizia e il costante impulso ad affermarsi; ma egli si rassegna, nella convinzione che il riconoscimento della propria limitazione è fonte di forza. "L'ideale e la vita" ["Das Ideal und das Leben"] era considerata da Schiller la sua migliore poesia: mentre nel regno degli dei regna eterna armonia, l'uomo deve scegliere tra "felicità dei sensi e pace dell'anima"; e per non perdersi nella sensualità, deve volgersi all'ideale; ma mentre nel regno dell'ideale vi è armonia fra volontà e legge, nella vita bisogna combattere per risolvere il dissidio; chi vince questa lotta giunge alla perfetta armonia, come Ercole, accolto nell'Olimpo. La lirica "Dignità delle donne" ["Würde der Frauen"] è un frutto poetico del saggio di carattere estetico intitolato *Grazia e dignità*: compito della donna è d'insegnare all'uomo, spesso travolto dall'impeto dell'azione, a rispettare mediante il senso della misura le leggi

della vita; a lei spetta di superare il dissidio fra senso e ragione, fra libertà e disciplina, con un'armonica fusione di grazia e dignità. Sebbene voglia essere un omaggio alla giovane sposa Lotte, la lirica ha un tono borghese pedagogico che provocò le ironie dei romantici. "Il fanciullo che gioca" ["Der spielende Knabe"] è costituita da cinque distici cristallini nella purezza del loro metro classico: rappresentano il bimbo, da cui la madre tiene lontane le crude realtà della vita e in cui rivive l'elemento ingenuo e divino, la natura intatta dell'Arcadia. Un sospirato richiamo invece all'imperativo categorico kantiano, al quale anche i celesti sono soggetti, è "Il lamento di Cerere" ["Die Klage der Ceres"]. Il componimento più celebre in questo genere di lirica è "La passeggiata" ["Der Spaziergang"], in metro elegiaco: dallo spunto personale di una passeggiata da Stoccarda a Hohenheim (1794) il poeta svolge una specie di storia della coltivazione, dalla foresta vergine fino alla raffinata artificiosità del parco rococò, che desta la nostalgia della natura semplice, ristabilita attraverso l'opera umana nel parco inglese. A questo svolgimento il poeta collega quello della società umana, dallo stato di natura ai sani prodotti della civiltà, alle aberrazioni di questa, infine al ritorno alla semplicità delle leggi naturali mediante la cosciente ricostruzione dell'armonia fra natura e uomo, onde torni a sorridere sul mondo "il sole di Omero". Wilhelm von Humboldt esaltava questa lirica come un compendio poetico della storia universale. Anche "La festa eleusina" ["Das Eleusische Fest", 1798] svolge con immagini da ballata la storia della civiltà, con accentuata simpatia per l'antichità classica. La stessa simpatia si esprime nell'altra passeggiata per le città antiche, "Pompei und Herkulanum", da cui emerge il compito della generazione moderna di rivivificare le nobili forme del passato classico. "La fanciulla di terra straniera" ["Das Mädchen aus der Fremde"] rappresenta la Poesia, che offre i suoi doni ai pastori, cioè alle anime ingenuie, e il dono più bello agli amanti. "Attesa" ["Erwartung"] è una poesia di impressione, le cui strofe armoniose ben s'intonano all'idea della bellezza eterna, in cui ha fede colui che attende. La forma preferita, se pur non esclusivamente adottata nella lirica filosofica, è il metro classico, l'esametro o il distico; questo, nel suo dualismo di esametro e pentametro, così ben caratterizzato da Schiller nel suo epigramma "Il distico", risponde perfettamente alla natura dialettica del pensiero filosofico schilleriano. In tale forma na-

scono le *Xenie* polemiche, in collaborazione con Goethe, per l'*Almanacco delle Muse del 1797*, "quelle volpi dalle code accese nel paese dei filistei", in cui è messa alla berlina tutta la scipita letteratura contemporanea. Più miti e più generiche sono le "Tavole votive" ["Votivtafeln"] di Schiller, altra raccolta di distici, in cui a detta di Goethe "sono rappresentati con grande nobiltà, libertà e arditezza i grandi rapporti della natura umana". Ma la lirica più popolare di Schiller è quella delle *Ballate*, che nella loro libera struttura costituiscono un passo verso il realismo. Il 1797 è il grande anno delle ballate, pubblicate nel 1798 nell'*Almanacco* detto "delle ballate"; altre si aggiungono nei cinque anni seguenti. Schiller in poetica gara con Goethe compose tutta una serie di ballate famose, pubblicate nell'*Almanacco delle Muse del 1798*. In contrasto con la profondità semplice e la grande ingenuità creativa delle ballate goethiane, quelle di Schiller tendono invece a modi di poesia plastici e drammatici; inoltre esse celano sempre nel racconto epico un recondito pensiero religioso e morale, la fede in un ordine universale divino, che premia la virtù e condanna ogni perturbatore delle sue leggi supreme. Sopra la forza cosmica della natura domina la grandezza etica del fato nel senso classico, e con esso si alterna anche l'ideale cavalleresco romantico. Già nel 1795 abbiamo un componimento poetico che sta a mezza strada fra la lirica filosofica e la ballata: "L'immagine velata a Sais" ["Das verschleierte Bild zu Sais"], in cui il poeta, ispirandosi al mito di Iside, racconta di un giovane, che osò con mano sacrilega alzare il velo dalla statua della dea nel suo tempio a Sais e fu punito con la perdita della serenità e con la morte precoce; perché Dio ha imposto un limite alla conoscenza dell'uomo e se questi, anche nella ricerca del vero, tenta di oltrepassarlo, si rende colpevole e infelice. La prima delle ballate del 1797 è "Il tuffatore" in cui si svolge il concetto che gli elementi, strumenti della volontà divina, non si lasciano impunemente sfidare da chi non rispetta i limiti imposti all'uomo. "Il guanto" è una romanza cavalleresca con intento satirico; il motivo tolto dagli *Essais historiques sur Paris* è svolto con netta plasticità e garbata ironia. Nell'"Anello di Policrate" è la fortuna stessa che pecca contro la misura e l'armonia colmando di doni eccessivi il suo favorito, Policrate, tiranno di Samo, ma, con un senso di saggia misura drammatica, il poeta rinuncia a descrivere l'orrenda fine del tiranno, narrata da Erodoto. Nel "Cavaliere Toggenburg" ["Ritter Toggenburg"] torna il mondo cavalleresco

medievale, con la fedeltà d'amore di un cavaliere che, respinto dalla sua dama, si dà a vita eremitica davanti al convento dove lei s'è fatta monaca, finché, consunto dalla rinuncia, muore con la coscienza tranquilla per aver trionfato della passione, pur a prezzo di tanto dolore. "L'andata alla ferriera" ["Der Gang nach dem Eisenhammer"] piacque molto a Goethe per il suo fine umorismo: il virtuoso garzone Fridolin, devotissimo alla soave contessa di Saverne, viene calunniato dal malvagio cacciatore Roberto presso il conte, il quale, accecato dalla gelosia, lo manda con un pretesto alla ferriera, dove ha dato ordine che il primo che venga sia precipitato nelle fiamme. Ma, durante la strada, egli, seguendo un desiderio della contessa, si attarda per assistere a una Messa, e quando giunge alla fornace, il malvagio Roberto, che lo aveva preceduto per accertarsi della sua morte, è stato sacrificato in vece sua. Il conte commosso dal giudizio di Dio riconosce, pentito, l'innoscenza del suo servo fedele. "Le gru di Ibico" è considerata fra le più poetiche ballate non solo di Schiller, ma di tutta la letteratura tedesca, e vi collaborò molto anche Goethe, come risulta dal suo carteggio con Schiller. Tratta la leggenda, citata da Plutarco, della morte del famoso poeta e cantore Ibico di Reggio Calabria. Nel 1798 Schiller compone ancora due ballate dello stesso tipo delle precedenti: "La lotta col drago" è una esaltazione dell'ubbidienza e dell'umiltà cristiana, che deve saper rinunciare anche a gesti coraggiosi; "La malleveria" è invece un inno alla fedeltà dell'amicizia, sul tema del celebre racconto antico di Damone e Pitia. Negli anni 1801-03 seguì ancora un nuovo ciclo. "Ero e Leandro" ["Hero und Leander"] tratta la nota leggenda classica ricordata da Virgilio, da Ovidio, e ripresa poi da Grillparzer nella tragedia *Le onde del mare e dell'amore*; al centro è un monologo di Ero, che dal suo castello vede l'amante, dal quale la separa l'ostilità dei genitori, venire a nuoto verso di lei attraverso le onde burrascose dell'Ellesponto e perire in esse; ella si getta in mare per seguirlo nella morte e congiungersi con lui. "Cassandra" ha pure un infiammato monologo, in cui l'infelice profetessa incarna l'idea che la conoscenza della verità è fonte per l'uomo di profondo dolore. "Il conte di Asburgo" ha per tema la leggenda del conte Rodolfo, che per compiacere un sacerdote portò sul suo cavallo, attraverso un torrente tumultuoso, il viatico a un malato, poi non montò più l'animale che aveva avuto in groppa il Signore. "Il cacciatore delle Alpi" ["Der Alpenjäger"] è infine dell'epoca in cui Schiller lavorava

al *Guglielmo Tell*; il temerario cacciatore, che insegue il camoscio fin sulla cresta, è ammonito dallo Spirito del monte con le parole: “La terra ha posto per tutti”, e il concetto etico della ballata è appunto che l'uomo non deve varcare i limiti della propria sfera per invadere quella altrui. Come ultima ballata di Schiller si può considerare “La celebrazione della vittoria” [“Das Siegesfest”] del 1803, sebbene fosse da lui destinata quasi come poesia di società alle riunioni intellettuali che si tenevano a Weimar il mercoledì; se essa non raggiunge certo lo scopo di tenere allegra la compagnia, per il senso di accorato dolore che la pervade, è però una delle più alte espressioni liriche di Schiller e chiude il ciclo delle ballate con una nota di suprema stanchezza di fronte al riconoscimento della grande vanità della vita. Le idee sono poste in bocca a vincitori e vinti della guerra troiana, che sulle navi greche si allontanano dalla città distrutta; il lamento delle Troiane condotte schiave, le parole austere degli eroi greci, la disperata visione di Cassandra, collegati fra loro da una specie di ritornello che arieggia al commento di un coro, terminano con la malinconica saggezza del “carpe diem” oraziano. Le ballate degli ultimi anni non sono molto più liriche, meno drammatiche di quelle dell'*Almanacco delle Muse*, le quali preludono al ritorno del poeta dalla lirica filosofica al dramma e precisamente alla sua creazione più grandiosa, il *Wallenstein*. Al periodo delle ballate seguono infine le liriche filosofiche degli ultimi anni, alle quali si accompagnano, come concessione alla società di Weimar, alcune poesie di occasione (“Canzone del ponce” [“Punschlied”], “Favore del momento” [“Gunst des Augenblicks”], “Agli amici” [“An die Freunde”]). Le ultime liriche filosofiche rinunciano al metro classico, per adottare una strofa di canzone più semplice e musicale, a eccezione della “Nenia” [“Nänie”, 1799], che è in distici elegiaci, bellissima e musicata da Brahms; in essa anche gli dei piangono la caducità della bellezza, che non possono rendere duratura quaggiù. “Le parole della fede” [Die Worte des Glaubens], una delle liriche più note, afferma l'incrollabile fede nella libertà, nella virtù, in Dio, ed è importante per il concetto filosofico, che mostra come il kantismo determini il superamento dello scetticismo. Parallela a questa, ma meno riuscita, è l'altra: “Le parole della illusione” [“Die Worte des Wahns”], che afferma la vana illusione di trovare sulla terra libertà, virtù e Dio: sono valori che non si trovano quaggiù, fuori di noi, ma soltanto in noi. Molto popolare è la grazio-

sa breve lirica "Speranza" ["Hoffnung"]: l'uomo sente che è creato per qualcosa di meglio e non cessa di sperare neppure con la morte; "ancora sulla tomba pianta... la speranza". La lirica di pensiero schilleriana ha raggiunto la sua più complessa ed eloquente espressione nella "Canzone della campana", che, nella sua struttura polifonica, è forse il componimento più grandioso della lirica oratoria in Germania.

JOHANN GOTTLIEB FICHTE
(1762-1814)

Dottrina della scienza. Sotto questo titolo sono raccolti (in una traduzione italiana di Adriano Tilgher) i due più importanti scritti di Fichte: *Sul concetto della dottrina della scienza* [*Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*] e *Principi fondamentali di tutta la dottrina della scienza* [*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*], i quali, pubblicati una prima volta nel 1794, ebbero, vivo l'autore, altre edizioni che sostanzialmente li lasciarono immutati. Per il Fichte la filosofia è "dottrina della scienza" in quanto ha per oggetto non un essere in sé, presunta causa del contenuto sensibile delle nostre conoscenze, ma il sistema del sapere umano in generale. La ricerca deve, da un principio fondamentale assolutamente primo, benché indimostrabile, dedurre le forme teoretiche e pratiche della ragione. Tale principio è l'Io, posizione assoluta di se stesso; non è una sostanza, ma un'attività dalla quale nasce tutto il vario mondo dell'esperienza, che si svolge senza bisogno di ricorrere al "noumeno", considerato da Kant fonte ignota delle sensazioni. Una filosofia in cui è viva l'esigenza della incondizionalità del suo fondamento ultimo è critica e idealistica; dogmatica è invece la filosofia che pone una inconoscibile alterità (cosa in sé) come realmente opposta e superiore all'Io, smarrendo la via che risale a un principio legittimo e immanente di deduzione tanto da finire, se vuole essere coerente, nello scetticismo. Lo spirito costruisce il suo mondo con un processo dialettico, cioè con un'attività che, basandosi su un'interna opposizione (tra tesi e antitesi), conclude a una sintesi nella quale, superato il dissidio, si dà il concreto. Gli opposti (Io e non-Io, cioè soggetto e oggetto presi separatamente), avulsi l'uno dall'altro sono astratti: il loro intimo e necessario nesso

è nella sintesi, nella quale si determinano reciprocamente. Dunque nel concetto di concreta determinazione sono impliciti i tre momenti; in altre parole: se un atto determinato è sintesi, deve presupporre tesi e antitesi ovvero gli opposti da conciliare nella sintesi. La parte teoretica della dottrina della scienza esaurisce il suo compito nel trattare dell'“intelligenza”, ossia l'azione conoscitiva che si richiede per additare alla ragione pratica il limite da superare onde assicurare allo spirito l'infinito suo sviluppo secondo un piano teleologico. Pertanto lo spirito in sé è pratico in quanto è l'agire da cui il reale si genera con una perenne ansia di superamento per un fine irraggiungibile. Questa attività si rivela finita e infinita insieme: l'Io è finito rispetto a una particolare determinazione, ma infinito in quanto possibilità di varcare tutti i limiti. L'Io per essere assolutamente infinito dovrebbe non porsi; ma allora l'infinità sarebbe irreali, perché l'esistenza consiste nel porsi come finito e limitato. E però bisogna considerare l'infinito come la regola dell'infinito realizzarsi del finito, come una tendenza, uno “sforzo” e non un atto in sé determinato. Drammatica è così l'esistenza dello spirito librato continuamente tra l'infinito e il finito, sollecitato da una febbrile ansia di spostare oltre ogni limite l'oggetto delle sue inclinazioni, benché, in concreto, non possa che passare per limitate determinazioni. Nello sforzo di riempire di sé l'infinito si trova sempre nelle angustie della finità, che produce un sentimento d'insoddisfazione e, congiunto a esso, un desiderio di ristabilire la propria assoluta libertà: ma l'evasione, appena realizzata, ricaccia lo spirito in un nuovo limite. Questo è il destino dell'uomo, non triste destino però, perché gli propone un progresso illimitato verso realtà sempre nuove, che se non può possedere tutte insieme e immediatamente, può conquistare a grado a grado con uno sforzo che impegna l'intera sua persona. E quando agirà per il puro dovere (imperativo categorico), suprema legge della coscienza, sentirà inondarsi l'animo da una completa soddisfazione, da una “contentezza” che, avverte il Fichte, “dura solo un momento, poiché il desiderio necessariamente ritorna”. Il Fichte, fondando criticamente l'idealità dell'essere, che si genera dall'intimo dramma dialettico della coscienza, rivendica all'Io la piena libertà nella costruzione del mondo dei suoi valori: costruzione e valori che la filosofia posteriore approfondirà per cogliere da un punto di vista più comprensivo l'aderenza e l'intimità del reale allo spirito.

JOHANN PAUL FRIEDERICH RICHTER (JEAN PAUL)
(1763-1825)

Vita dell'allegro maestrino Maria Wuz ad Auenthal [*Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal, Eine Arte Idylle*]. Racconto composto nel 1790 in soli dieci giorni nelle ore che il lavoro di maestro gli lasciava libere. Il sottotitolo dell'opera dato dallo stesso autore è: "Una specie di idillio". Però, a differenza degli idilli pastorali a tendenze anticheggianti di quel tempo, il nostro è il primo esempio di una rappresentazione realistica e soggettiva di un lato del mondo in cui viviamo. Appartenente a una famiglia che da parecchie generazioni aveva fornito i vari maestri di Auenthal, il piccolo Wuz mostra già dalla sua fanciullezza la tendenza a sapersi rallegrare di qualunque anche non lieto avvenimento della sua giornata. "Prima di alzarmi mi rallegro al pensiero della colazione, per tutta la mattina a quello del pranzo, e nel pomeriggio a quello della cena". Un altro espediente che egli mette in pratica per esercitarsi nell'arte di essere sempre lieto, è di innamorarsi. Conosce Justel nella scuola, improvvisata a sala da ballo, di suo padre, ma non confessa alla ragazza il suo amore, lieto solo di essere innamorato. La storia di queste indimenticabili giornate raccoglie in un libro che intitola: *Le gioie di Werther* contrapponendole ai *Dolori del giovane Werther*. Quando infine più tardi, dopo aver già assunto il suo impiego come maestro nel suo paesino, può sposare la sua ragazza, la sua gioia è completa e mai nessuna cosa esterna potrà turbare il suo animo, perché: "il mondo esterno e il suo mondo interno combaciavano come due gusci di ostrica e lo racchiudevano come questi il loro mollusco". Così trascorre la sua vita e muore in un giorno sereno come aveva desiderato, mentre sul suo letto riposano i ricordi della sua infanzia. Da questo racconto, che è forse il suo capolavoro, appare l'importanza che Jean Paul dà alla gioia, che per lui non è solo movente fondamentale della natura umana, ma importante elemento etico ed educativo. Jean Paul volle mostrare agli uomini come non si debba attendere l'avverarsi di un'unica grande gioia che dovrebbe scendere inaspettatamente a illuminare la nostra esistenza, ma che noi stessi dobbiamo far della vita un susseguirsi di piccole gioie, trovando su questa terra il nostro cielo, prima di raggiungere quello dell'aldilà.

Siebenkäs, Fiori, frutti e spine ovvero vita nuziale, morte e matrimonio dell'avvocato dei poveri F. St. Siebenkäs nella borgata di Kuhschnappel [*Blumen, Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*]. Romanzo composto nel 1796, riveduto e in parte rielaborato stilisticamente nel 1818. Si svolge sullo sfondo idillico del mondo di provincia comune a parecchie opere dello stesso autore, colorato qui da una leggera tinta tragico-sentimentale. Le prime settimane di vita matrimoniale dell'avvocato e scrittore Firmiano Stanislao Siebenkäs con la sua Lenette passano piacevolmente nella calda atmosfera dell'amore appena sbocciato. Ma ben presto appaiono diversi punti oscuri della vita in comune: Siebenkäs, nelle strettezze, è costretto a vendere giorno per giorno stoviglie e mobili del suo appartamento. La moglie, nata per essere la compagna di un buon piccolo borghese e che per sua sventura si trova unita a un uomo che nello scrivere libri dimentica le miserie della vita, non può capire il marito, che a poco a poco, pur conservandole il suo affetto, si allontana da lei, fino a sentire come un peso l'unione matrimoniale. Per mezzo di un suo carissimo amico, Leibgeber, Siebenkäs viene a conoscere il suo ideale femminile, Natalie, e, consigliato da Leibgeber, si adatta a fingere la sua malattia e la sua morte per sciogliersi da Lenette, lasciando contemporaneamente a questa la possibilità di unirsi in seconde nozze con un loro conoscente ben più adatto di lui e esserle marito. Leibgeber approfitta della sua singolare somiglianza con Siebenkäs per fargli accettare il suo nome e il suo posto di ispettore presso un principe di un paese vicino, mentre egli stesso se ne va per il mondo spinto dal suo spirito irrequieto. Ma Siebenkäs non è sereno, il ricordo dei primi lieti giorni trascorsi con la sua Lenette non l'abbandona, unito al rimorso di averla tormentata col suo carattere difficile. Decide di recarsi al suo paese, ma là viene a sapere della morte di Lenette; nel suo dolore gli è di conforto il ritrovare Natalie e con lei la comprensione e l'amore. A far sí che il *Siebenkäs* sia uno dei capolavori del poeta concorre la molteplicità dei singoli mondi che in esso appaiono: c'è il piccolo mondo ingenuo e infantile di Lenette, quello sentimentale e poetico di Siebenkäs, quello pieno di umorismo e insieme di amarezza di Leibgeber, quello dei piccoli provinciali di Kuhschnappel, che fa da sfondo, c'è infine quello del poeta stesso, una strana unione dei due protagonisti Siebenkäs e Leibgeber,

che osserva con lo spirito pieno di arguzia e di umorismo dell'uno e di calore poetico dell'altro.

Titano [*Titan*]. Pubblicato nel 1803, è il principale, se non il piú felice romanzo di Richter, autore di numerosi romanzi nei quali la facile vena umoristica si sublima in un appassionato tono lirico-descrittivo. Genio tipicamente tedesco ed enigmaticamente astruso, precursore del Romanticismo tedesco, la cui esuberante immaginazione, di tipo orientale-fiabesco, costituisce il suo difetto e insieme il suo fascino. Nelle sue creature poetiche le aspirazioni titaniche gareggiano con la rassegnata accettazione, le lussureggianti fantasie romantiche (misteri, apparizioni, fantasmi) con un comico spirito piccolo-borghese, l'entusiasmo con l'umorismo, il cui linguaggio, ora di un'audacia rivoluzionaria, ora di una calda melodiosità, è spesso difficilmente comprensibile anche per un colto lettore tedesco. Il romanzo *Titano* presenta tutte le doti e tutti i difetti dell'arte di Jean Paul al grado superlativo. Il giovane Albano, figlio dello spagnolo conte di Cesara, per misteriose ragioni è stato educato lontano dai suoi, presso la famiglia di un degno gentiluomo campagnolo. Albano porta nel cuore sin dall'infanzia un romantico amore per Liana, la bella figlia del ministro del principe di Pestiz, che egli conosce solo per sentito dire e le cui lodi hanno colpito la sua fantasia infantile: una di quelle dolci e candide figure di fanciulla, nate piú per la morte che per la vita, di cui è ricco il Romanticismo. In un tragico momento, quando Liana è afflitta temporaneamente da una misteriosa cecità, i due giovani si avvicinano e si amano: nel frattempo Albano si lega di amicizia col fratello di Liana, Rocquairol (il Titano), personaggio byroniano o faustiano, in cui prevale però lo spirito del male, un discendente dello "Sturm und Drang" dissoluto e amorale, nobile e generoso al tempo stesso, il cui animo impetuoso è agitato da un antico infelice amore per la giovane contessa Linda, che è sotto la tutela del padre di Albano. Muore intanto il vecchio principe di Pestiz e l'erede, giovane fiacco e apatico, celebra le sue nozze con la principessa Idoia. Complicati intrighi politici fanno sí che il padre di Liana voglia costringerla a sposare un anziano e satanico diplomatico; guarita dalla cecità, essa è rapita nell'amore di Albano, ma si assoggetta al sacrificio, anche perché visioni continue le predicono una vicinissima morte. Muore infatti e Albano cade gravemente ammalato. Per salvarlo dall'ango-

scia, la giovane principessa Giuliana, a lui schiettamente amica, induce la cognata Idoina, che somiglia prodigiosamente a Liana, ad apparirgli nelle vesti di lei, e il giovane, placato dalla visione, guarisce. Un appello del conte di Cesara lo chiama a Roma, dove si ritrova con la principessa Idoina, il cui sposo principesco è notoriamente condannato a una prossima fine. Ma quell'ambiente di intrighi gli ripugna, ed egli raggiunge a Napoli la principessa Giuliana, presso la quale incontra Linda (ritratto di Charlotte von Kalb, l'amica di Schiller, amata anche da J. Paul), la pupilla di suo padre (la Titanide), fanciulla bellissima e superbamente indipendente. Un nuovo amore vince il ricordo di Liana e i due si fidanzano; ma tornati tutti a Pestiz scoppia un nuovo dramma: Rocquairol, ripreso dall'antico amore, fingendosi Albano seduce in un convegno notturno Linda, poi, durante una festa, con gesto teatrale si uccide pubblicamente. La scoperta dell'irreparabile costerna Albano, che si congeda per sempre da Linda, mentre essa, con titanico orgoglio, si dichiara fiera d'essere vedova del suicida e scompare con il conte di Cesara, che si scopre essere il vero padre di lei. Dopo varie drammatiche vicende, Albano conosce infine il segreto della sua vita: egli è fratello del principe ora defunto, e quindi ormai l'erede al trono. A consolare Albano sopraggiunge quella che egli sa ormai sua sorella, la principessa Giuliana, con la cognata, ormai vedova, Idoina, della quale gli rivela l'amore da tempo segretamente nutrito e sotto i suoi auspici si conclude questa unione felice. Tutta la vicenda è molto intricata e sconnessa, le titaniche aspirazioni degli eroi non si traducono in azioni adeguate, tuttavia questo risolversi di ogni sforzo in effusione di sentimento, questo soggettivismo pieno di contraddizioni è il tipico carattere preromantico di Jean Paul. Il pregio del *Titano* sta soprattutto nella vivacità dei dialoghi, nella ricchezza delle immagini, nel felice disegno di alcune figure, nella bellezza di certe descrizioni, ispirate dalla nordica nostalgia del Sud, di località italiane, come l'Isola Bella, il castello di Mola, il monte Epomeo.

AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL
(1767-1845)

Corsi sulla letteratura e sull'arte [*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*]. Queste lezioni tenute a Berlino nel 1801-04 e pubblicate nel 1883 a cura di J. Minor, portarono il bando del Romanticismo nella Berlino di Nicolai e dell'Illuminismo rimasta fino allora chiusa e ostile a tutte le correnti romantiche e allo stesso Goethe. Di qui la loro importanza per la letteratura tedesca. Il primo Corso, sulla *Teoria dell'arte*, esordisce esaminando e risolvendo positivamente la questione se sia possibile una Storia dell'arte; passata poi al vaglio la kantiana *Critica del giudizio estetico*, risolve del pari positivamente l'altra questione: se sia possibile la critica d'arte, e imposta quest'ultima sull'idealismo trascendentale e sullo Schelling. Conchiude questa parte preliminare trattando dei rapporti tra Arte e Natura, e definendo lo Stile. Segue lo studio delle singole arti in scala ascendente: dalla plastica, che si esprime per mezzo dei corpi, alla poesia che si manifesta per mezzo dei pensieri. Corollari interessanti di questa lunga analisi sono le lezioni sulla lingua, la mitologia, la prosodia, i generi letterari. La costruzione schlegeliana, movendo da intuizioni che già prima — da Kant a Goethe, da Herder a Schiller e a Schelling — erano state sparsamente concepite o intravviste, le fonde insieme in unità sistematica, rinnovandole nello spirito del Romanticismo e costituendo un corpo di dottrina estetica che ancor vige nell'estetica moderna. Il secondo Corso è dedicato alla *Storia della letteratura classica*, e tratta prima, in generale, della lingua greca, poi dell'epica omerica, di Esiodo, dei grandi tragici, dell'antica e moderna commedia attica, dei mimi, degli idilli e delle satire. Altre lezioni sono dedicate all'*Eneide*, alla lirica, da Pindaro a Orazio, alla poesia corale e melica. Sono inframmezzate a questa materia le interessanti lezioni sugli imitatori dei classici: i trecentisti e gli umanisti italiani, i francesi da Malherbe a Voltaire, i classicheggianti tedeschi (Klopstock, ecc.). Il terzo Corso, il più importante, è il primo saggio sul Romanticismo che sia stato composto sistematicamente. Fin dal secondo Corso lo Schlegel aveva tracciato uno "Sguardo d'assieme sulle presenti condizioni della letteratura tedesca", non tenero né indulgente pei suoi connazionali, criticando la Riforma e l'Illuminismo, e additando Goethe, da troppi tedeschi ancora ignorato e incompreso, come maestro e faro

alle future generazioni. In questo terzo Corso, Schlegel fissa il criterio delle “lingue romanze” e di quell'essenziale genere letterario che si suol appunto chiamare “romanzo”; registra lo splendore artistico dei paesi romanzi: Italia e Spagna; tratta dell'antica letteratura francese cavalleresca ed eroica, e poi di Shakespeare. Tutto questo costituisce il primo tempo della poesia romantica, che Schlegel definisce “la poesia delle grandi nazioni dell'Europa moderna”. Venendo alla Germania, risale al Romanticismo della sua poesia medievale, — i cantori d'amore, i poeti popolari: e, al centro, il *Poema dei Nibelunghi* che rivaluta al suo giusto valore; seguono Hans Sachs e i Maestri cantori, e i mistici. Nelle ultime lezioni l'autore ritorna a quelli che egli considera i preromantici stranieri, indugiandosi su Dante — in cui la scuola romantica tedesca riconobbe uno dei massimi precursori — e su Calderón de la Barca, “il primo, quasi profeta biblico, mentre il secondo fa pensare all'evangelista Giovanni”. Chiude il Corso una trattazione del Petrarca e del Boccaccio.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL
(1770-1831)

Fenomenologia dello spirito [*Die Phänomenologie des Geistes*]. Opera pubblicata nel 1807. L'autore muove dall'osservazione che ogni momento della coscienza, ogni grado della nostra realtà spirituale è qualche cosa di diverso da ciò che, in quel momento e in quel grado, noi crediamo che sia; conoscerlo, significa giudicarlo come momento passato, superato. Nel processo spirituale ogni grado che segue è dunque la piena consapevolezza del vero contenuto nel grado precedente; e l'attivo sviluppo della coscienza non può arrestarsi prima del riconoscimento dello stesso spirito assoluto come principio e anima del processo che costituisce la sua vita; solo in tale riconoscimento la coscienza è perfettamente identica al suo proprio contenuto. Questo processo consiste dunque nel porsi e trascorrere di momenti successivi, in cui continuamente l'Io si afferma e si nega: allo scopo di realizzare me stesso, io debbo divenire qualcosa di piú di ciò che sono o conosco di essere. Nello sviluppo dello spirito si distinguono tre gradi fondamentali: coscienza oggettiva; autocoscienza individuale; ragione come coscienza della comunità. La successione di que-

sti tre gradi si intende quando si osservi che l'Io, nello sforzo di ampliare e comprendere se stesso, ripete idealmente lo sviluppo storico della umanità. Il processo di formazione dell'uomo è analogo al processo che si rivela nella storia dell'umanità, e la fenomenologia dello spirito è anche una filosofia della storia. Il primo grado è lo stadio primitivo, che incomincia con la certezza della sensazione, diviene percezione e comprensione delle cose, oggettivamente e intellettualisticamente considerate. Ma nella conoscenza secondo intelletto, l'Io, giunge a contrapporre se stesso alle cose, si conosce e si afferma come "autocoscienza individuale". Questa agisce dapprima in opposizione al mondo esterno, come l'Io che distrugge e poi come quello che forma e crea; esso giunge a vedere il mondo come il suo limite esteriore e ostile, come una rigida necessità da cui si ritrae per isolarsi nella affermazione della propria libertà. Ma nell'antitesi così posta, l'Io finisce per disperare di se stesso e per cercare di valicare il proprio limite individuale, negandolo col riconoscere l'autorità storica e l'organismo sociale. Così l'autocoscienza individuale è superata e inverata nella "ragione", la quale ha il suo fondamento nella coscienza della comunità e si sviluppa, a sua volta, attraverso tre forme. La prima è "autocoscienza razionale"; questa, come ragione osservante, costruisce il mondo oggettivo come organismo di leggi; ma, riconoscendo che la pretesa oggettiva della natura non è che l'esplicazione delle forme della coscienza in generale, conclude nello scetticismo teoretico, negando se stessa. Da ragione osservante o teoretica essa si trasforma quindi in ragion pratica. L'Io pratico è attratto dapprima dalle cose esterne che gli si presentano come termini del suo desiderio di godimento; ma poi apprende che la dura legge del destino rende vana la ricerca del piacere; e, con la virtù, si solleva al disopra delle cose e si libera dal desiderio. Ma, cercando nella libertà il fondamento della virtù, l'Io pratico scopre quella superiore razionalità che domina il mondo della natura e della storia; e l'accetta come potenza oggettiva. Con ciò, l'autocoscienza razionale si trasforma nella seconda e superiore forma di ragione, nello "spirito morale", che si attua nel trapassare dell'individuo nella comunità statale. L'esempio della più completa adesione del particolare all'universale pratico concreto, della coscienza dell'identità di uomo e di cittadino, è offerto dalla vita greca. L'affermarsi di un generico ideale di umanità, il trionfo di un universalismo negatore del momento dell'individualità (stori-

camente esemplificato nel periodo del Cristianesimo) provoca invece il sollevarsi dell'individuo contro la generalità; sorge allora la lotta tra cultura e fede, la coscienza è dilaniata da un dualismo che sembra inconciliabile. Lo spirito morale svolge la dialettica dell'utilitarismo e della genialità morale, per risolvere l'opposizione nel superiore momento della "religione". Questa, che è la terza forma della ragione, sviluppa il suo contenuto mediante una nuova triade dialettica, come religione della natura, religione dell'arte e religione rivelata. Ma nel punto di vista religioso l'esigenza suprema della ragione, l'unità delle cose finite e dello spirito infinito, è soltanto "rappresentata"; essa deve essere "compresa" nella sua necessità, e questo è il compito della filosofia. Dallo stadio primitivo e sensuale fino alla piena autocoscienza filosofica, si svolge il processo dello Spirito assoluto: il quale dalla brutalità dell'istinto perviene a una vita più alta nella famiglia, nella comunità sociale, nello stato; e finalmente, nella coscienza religiosa, giunge a rappresentare se stesso come unità e totalità. L'Assoluto è la totalità dell'autocoscienza, che vince e implica tutte le contraddizioni, che abbraccia tutta la ricchezza della realtà, che è affermazione e negazione di sé, perché è incessante processo di superamento. La *Fenomenologia dello spirito* è forse la più difficile fra le opere di Hegel, non tanto per le oscurità formali ch'essa presenta, quanto per la complessità del suo contenuto: studiando il trapasso dalla coscienza comune alla filosofica, l'autore ha tessuto ponendo motivi gnoseologici, psicologici, storici, ponendo ampie e geniali analogie; ma i nessi logici sono spesso appena accennati o sottintesi. L'opera vuol essere una propedeutica alla filosofia, in quanto studia le forme fenomeniche attraverso le quali deve passare il sapere per giungere all'autocomprendimento dell'Assoluto; ma, più che una vera e propria introduzione, la *Fenomenologia* è una anticipazione di tutta la filosofia hegeliana.

FRIEDRICH HÖLDERLIN
(1770-1843)

Iperione o L'eremita in Grecia [*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*]. L'opera è in due parti, apparse tra il 1797 e il 1799. In essa, sotto forma epistolare e sull'apparente trama di un disegno narrativo, il giovane poeta canta il

suo amore romantico per la gremità e la bellezza, la sua nostalgica aspirazione a un ideale non mai raggiunto. Nelle lettere di Iperione a Bellarmino, l'amico lontano, freme un lirico sentimento della natura e di un'umanità in essa rigenerata. Ma l'umanità, gretta nella sua realtà quotidiana, infrange l'anima del giovane pellegrino che, istruito dal maestro Adamas nel culto dell'antichità greca, nella quale soltanto germogliarono veri uomini, percorre la Grecia in cerca dell'antica gloria e non trova che crudeltà e indifferenza. È in lui l'ansia dolorosa dell'inutile ricerca, quando incontra Alabanda, anch'egli indurito dal disprezzo per l'umanità degenerata e dalla sofferenza che questo stesso disprezzo gli procura. Alabanda è incantato dalla giovinezza ardente e dolente di Iperione, e Iperione dalla dolorosa freddezza dell'uomo maturo che conosce il mondo e non ha più illusioni. Ma Alabanda deve seguire il suo disincantato destino, e Iperione, in preda allo sconforto, si rifugia in casa del vecchio Notara; ed è qui che incontra Diotima e sboccia il fiore meraviglioso della loro passione, intessuta dello stesso esaltato amore che entrambi portano alla natura e della febbre d'ideale che divora Iperione e divorerà anche Diotima, poiché ella accoglie nel suo cuore tutta l'inquieta pena dell'amato per esser degna di soffrire con lui. Ma Iperione non ha pace: la sua sete inesausta di gloria, il suo bisogno d'azione inespresso lo spingon di nuovo lontano, verso un sogno inattuabile di bellezza. Diotima, arsa dal fuoco della sua inestinguibile passione, langue d'amore fino a morire. Iperione cerca la gloria nella guerra dei Greci contro i Turchi, a fianco del ritrovato Alabanda, ed è ebbro di speranza e di fede. Ma il primo assedio vittorioso lo disinganna: egli conosce la più amara disperazione in mezzo al saccheggio inumano e feroce cui si abbandonano i suoi propri soldati, inebbriati di sangue. Ora Iperione vorrebbe lasciarsi morire, ma Alabanda lo salva col suo vigile affetto e lo induce a tornare presso Diotima per dimenticare nell'oblio dell'amore l'ultima delusione del suo ideale infranto; Alabanda, che ama senza speranza Diotima, partirà per non turbare la felicità degli amanti. Solo quando Iperione sta per imbarcarsi e tornare, gli giunge la notizia della morte di Diotima. Dopo una amara lettera a Notara, in cui confessa, accusando i suoi folli ideali, di aver ucciso l'amata, col cuore esacerbato si rifugia in Germania, ove ancora la zotica incomprensione dei Tedeschi inasprisce il suo dolore: sicché egli fugge a cercare un desolato oblio nella natura, la quale finalmente gli parla, ri-

velandogli l'anima indistruttibile del mondo, l'armonia di là da ogni dissonanza, l'arcana conciliazione di ogni contrasto nel Tutto. *Iperione* è un libro doloroso, palpitante di una tragica poesia, che si eleva in note sublimi quando l'anima del protagonista sembra infrangersi sotto il peso della sofferenza. Il suo valore è nella ricchezza e nell'intensità (talvolta quasi morbosa) del sentimento; è in quell'esaltazione che gli fa descrivere la guerra greco-turca del 1770 con una dolorosa evidenza d'allucinazione, mentr'egli era tanto lontano da quei campi di battaglia; è nello smarrimento cupo che dà al suo senso del dolore accenti che quasi si direbbero presaghi di quella follia nelle cui tenebre l'autore visse gli ultimi quaranta anni della sua vita. Ma se il dolore conduce Iperione di voluttà in voluttà (non c'è per lui altro compagno di viaggio all'infuori di esso), Hölderlin ha per la natura e la bellezza un'adorazione esclusiva, appassionata, quasi religiosa: della natura e nella natura egli palpita, egli vive, e crede in una vita intima e profonda che dai cocci di questa nostra forma terrena si sprigionerà per fondersi nel Tutto e vibrare in esso all'unisono con l'eterna armonia dell'universo. Per questo lato, sebbene la sua concezione sia espressa in una forma ch'è tutta poetica e per nulla filosofica, Hölderlin apre la strada all'idealismo romantico che dell'Unitutto, divinato nel sogno poetico di *Iperione*, farà il creatore della realtà tutta, cosmica e spirituale.

Inni in strofe libere [*Hymnen in freien Strophen und Fragmente*]. Composti fra il 1800 e il 1803; e sono così denominati per distinguerli dai giovanili *Inni agli ideali dell'umanità*. La denominazione risale a Norbert von Hellingrath (1888-1916), il quale fu il primo a intuirne appieno la poetica grandezza e a curarne un'edizione critica (cfr. vol IV — Berlino, 1914 — della sua ediz. delle *Opere complete*, continuata e completata dopo la sua morte da F. Seebass e L. von Pigenot). Molti inni e frammenti sono stati anzi da lui rivelati per la prima volta. Solo pochi erano prima noti, venuti alla luce occasionalmente quando il poeta era ancora in vita: — fra gli inni: “La peregrinazione” [“Die Wanderung”], pubblicata nella rivista “Flora” nel 1802; “Il Reno” [“Der Rhein”], “Pathmos” e “Ricordanza” [“Andenken”], pubblicati dal Seckendorf nell’“Almanacco delle Muse per il 1808” — e fra i frammenti: “A metà della vita” [“Hälfte des Lebens”]; “Età della vita” [“Lebensalter”]; “L'angolo di Hardt” [“Der Winkel von

Hardt”]; aggregati al piccolo gruppo di “Canti della Notte” [“Nachtgesänge”] che Hölderlin mandò nel 1804 al Wilmans per l’“Almanacco del 1805 dedicato all’amore e all’amicizia”. Tutto il resto era rimasto sepolto per oltre un secolo nelle carte manoscritte conservate a Stoccarda e a Homburg, senza che gli editori e studiosi — dallo Schwab al Litzmann — vi ponessero mente; solo il Dilthey “che aveva l’udito fino e sentiva l’erba crescere” avvertì la presenza di una nuova arte: tutti gli altri non se ne accorsero: la novità dei modi di poesia, lo “stile oscuro”, lo stato frammentario di molti testi e le stesse difficoltà della lettura derivanti dal continuo sovrapporsi di sempre nuove rielaborazioni — tutto favorì la presunzione che si trattasse di “vaneggiamenti dell’epoca della follia”, di “disordinati franamenti” della vita interna di uno spirito non più padrone di se medesimo. Quando invece lo Hellingrath, già iniziato ai segreti dello stile di Hölderlin per i suoi precedenti studi sulle traduzioni da Pindaro, riprese tutti i manoscritti in esame — e pazientemente incominciò a decifrare, leggere, riordinare, trascrivere, interpretare le “spesso tormentate pagine” — gli apparve innanzi, in una misura impensata, inattesa, una poesia la quale è fra la più grande che la Germania abbia mai posseduta: l’impressione che essa produsse in tutta la Germania fu tale che, malgrado le tempeste della guerra — da George e da Rilke agli Espressionisti — quasi non ci fu poeta lirico tedesco che non vi abbia trovato una sorgente di ispirazioni o una ragione di rinnovamento. L’epoca della formazione è quella delle grandi *Odi* in metro classico, delle grandi *Elegie*, delle traduzioni da Pindaro e Sofocle, delle ultime rielaborazioni della *Morte di Empedocle*: gli *Inni in strofe libere* ne rappresentano il momento di più alto volo e di più personale sovrana arte. È come se le forme trasmesse dagli antichi — malgrado ogni innovazione interna nei modi dello stile — a un certo punto non siano state più sufficienti ad accogliere e contenere l’empito dell’ispirazione, cosicché questa — pur serbandone in sé l’esperienza viva e l’ammaestramento — ha infranto le antiche misure, per andare incontro a nuovi e più liberi ritmi di composizione, più consoni all’indole tutta interiore della vita e all’irrefrenabile slancio dei nuovi sentimenti e pensieri. In realtà, il paesaggio spirituale degli *Inni* è di una singolarità quasi senza confronti. Forse — fino a Nietzsche — la storia della poesia moderna non conobbe una più grande solitudine. Goethe freddamente benigno, alto, lon-

tano; Schiller, dopo una illusione breve di amicizia, “distaccato” e inaccessibile; Schelling, Hegel — i compagni di collegio — dispersi, ognuno verso il suo destino. La donna amata — Diotima — per sempre perduta, poi precocemente morta. La madre buona, affettuosa ma limitata nella semplicità della sua mente. Che cosa restava a quell'uomo eternamente ramingo — da Francoforte a Homburg a Hauptwil a Bordeaux — sempre in cerca di un tetto che sempre gli precipitava sul capo? Alla fine, quando ritornò — sembra, a piedi — dopo di aver attraversato tutta la Francia, aveva nel volto — già bellissimo — un'espressione stravolta e spaurita di demente. Ebbe bensì l'assistenza di qualche rara fedele persona amica; ma visse, sempre anche nei suoi anni migliori, solo con se stesso — con i suoi sogni e con i suoi solitari pensamenti, con le sue fantasie. La stessa realtà storica del tempo — con i suoi crolli e ruinamenti ideologici, religiosi, sociali, politici: con la sua Rivoluzione e con le sue guerre — s'affaccia bensì negli *Inni*, grandiosa, incombente, ma non più che come “nuvola lampeggiante tuonante”, come “notte oscura” e “minacciosa tempesta”. Giú nelle profondità l'anima del poeta non ne è turbata: non sono questi forse, anche, i segni di tutte le “grandi svolte” della storia, quando “tutto si ricomincia e tutto diventa possibile”? E non era — per un poeta — il più grande di tutti i doni, questo — di “essere fra gli eletti, chiamati ad annunziare col proprio canto l'avvento della nuova era”? Cadono, dinanzi a un tale stato d'animo, tutti gli interessi contingenti: resistono solo i grandi valori spirituali — il sentimento di Dio onnipresente in cui “tutte le cose esistenti riposano”; l'amore per la natura che è vicina e amica all'uomo e svela ai suoi inebriati sensi — perennemente — il “volto di Dio”; la riflessione sul divenire dello spirito umano come “divina rivelazione continua”; l'amore per tutti gli uomini; il tenero attaccamento alla propria terra, al proprio popolo; e, infine, soprattutto — quasi atmosfera unica che tutto avvolge — il sentimento della poesia come “raggio divino splendente nella parola umana” —. Al disopra di ogni personale patimento, al di là — anche — degli stessi più dolci o dolorosi ricordi, gli *Inni* sono la poesia di questo “libero spaziare dello spirito nei propri regni”, a cui nessun residuo, greve di ordinaria esistenza, fa più da impedimento. E se ne comprende il tono alto, alcionico. — “Poiché a noi spetta, o poeti — dice appunto l'inno “Come quando nel giorno di festa” [“Wie wenn am Feiertage”] —

sotto le tempeste d'Iddio, di stare a capo scoperto e cogliere il raggio del Padre con la nostra propria mano e porgere al popolo il dono celeste nel canto" —. Compreso questo, ora citato, gli *Inni* sono quindici — sebbene spesso, in qualche parte, ancora lacunosi o incompiuti —: "Alla Madre Terra", "Alla Sorgente del Danubio", "Spirito di pace, tu che mai creduto", "La peregrinazione", "Il Reno", "La Germania", "L'Unico" (in due versioni successive, diverse), "Pathmos" (in tre versioni successive, diverse), "I Titani", "Inno alla Madonna", "Ma quando i Celesti hanno edificato", "Ma ancora una cosa è da dire", "l'Ister", "l'Aquila", "Mnemosyne"; e già i titoli stessi danno, in qualche modo, un'idea dei "temi e motivi specifici", intorno ai quali lo stato d'animo del poeta si è venuto, di volta in volta, raccogliendo e potenziando. Sono pochi grandi motivi, di risonanze vastissime. È, prima di tutto, il "mito" — creato dal Settecento tedesco — di "una rinascita della Grecità" nella Germania di Winckelmann e di Goethe: per Hölderlin non fu una semplice costruzione ideologica o storica: fu una forza operante nella vita — un'armonia interiore fra la sua sensitiva adorante aspirazione alla bellezza e il suo senso profondo e commosso delle "radici tedesche" della sua natura —; fu, anzi, qualcosa di più — una religiosa alba di fede, sempre rinascente da ogni dubbio o oscuramento. In quella sua esistenza — così trasognata e "fuori del mondo" — gli antichi Iddii "rivissero" veramente nella sua immaginazione: egli credette nella loro presenza: non erano più, in verità, gli antichi Iddii, com'egli pensava — erano diventati troppo incorporei, evanescenti, trasfigurati dalla nostalgia —; ma veramente essi lo accompagnarono nelle sue passeggiate per i prati verdi e per i ridenti colli della "Svezia beata", furono al disopra di lui, intorno a lui durante le sue meditazioni. E tutta se ne animò e avvivò, nella sua poesia, la natura: possibilità nuove e impensate sorsero per la poesia: "fra il Celeste e il Terrestre" svanirono i confini: un'armonia sola parve effondersi per tutto l'Universo, popolato dappertutto di immagini divine. Ma contemporaneamente un altro motivo di vita e di poesia ne sorse — denso di problematicità. Hölderlin era nato — e si era educato a studi di teologia — nel Württemberg, dove il pietismo era da mezzo secolo la religione di stato; e il suo modo di sentire religioso se ne era profondamente compenetrato, ne aveva tratto duramente la propria tonalità — ancor sempre avvertibile pur negli anni della "meravigliosa favola ellenica". Come trovare

l'accordo fra il bisogno di infinito e di trascendenza proprio dell'anima cristiana e la pagana antica "beatitudine del presente nella bellezza perfetta"? "Troppo io ho sofferto" — canta l'"Inno alla Madonna" — "per amor tuo, o Madonna, e per amor del tuo Figlio, da quando io ho sentito parlare di Lui nella dolce giovinezza". È un conflitto carico di conseguenze che Hölderlin si trascinò dietro, in sempre nuove forme, fino a quando scese sopra di lui la follia. E altre problematicità ne scaturirono: dietro il mondo cristiano e dietro quello ellenico, entro mitici sfondi remoti, un altro volto enigmatico comparve: quello dell'"antica Madre" — "l'Asia" —. Hölderlin ne derivò talune geniali "anticipazioni" che vennero più tardi riprese, dopo Nietzsche e Rohde, dalla moderna scienza delle religioni. Ma la critica vi ha troppo esclusivamente indugiato, insistito. La grandezza degli *Inni* non è nel fatto che Cristo vi va fraternamente a braccetto con Dioniso o vi è invitato a assidersi a divino banchetto accanto ad Apollo e al "gran Padre Etra": qualunque sia il valore oggettivo di queste intuizioni, o dei potenti scorci di storia cristiana tracciati in "Pathmos", la grandezza degli *Inni* è di altra natura: poetica, lirica. Le idee non sono se non formulazioni razionali di tutta una profondità di emozioni e sentimenti che d'ogni lato direttamente irrompono nella parola, in un rinnovarsi impetuoso inesausto di ritmi e di immagini. Il centro vero della vita religiosa si è spostato in profondità: gli elementi confessionali hanno assunto un valore transeunte nel fluire perenne della storia; ed è rimasto "Il fatto religioso in sé e per sé": l'uomo che, "nella purità del suo cuore", si trova a tu per tu col suo Dio. Hölderlin ne è ora rapito in estasi e ora reso quasi sofferente per la troppo intensa emozione, ora indotto a una confidenza serena e ora quasi atterrito, ora piegato a una devozione sensitiva adorante e ora quasi annientato per il folgorare della rivelazione. Onnipresente — il suo Dio gli si svela con volti sempre nuovi — identico sempre a se stesso ma mutevole nell'aspetto, innumerevole come la vita. Gli *Inni* sono il continuo immediato incarnarsi di questo stato d'animo nella parola. Soltanto Goethe — fra tutti i poeti del tempo — attinse a così profonda sorgente di cosmiche ispirazioni. Ma, nella sua chiarezza serena, Goethe è rimasto — come sempre — consapevole del suo limite; e la sua poesia ha tono contemplativo: è un inchinarsi reverente dinanzi alla magnificenza e potenza, armonia e eternità del Creato. Hölderlin invece si concede tutto

e si abbandona: non contempla soltanto: si immedesima interamente in ogni singola vita particolare, attraverso la quale “il Dio gli parla”. E la forma chiusa — così perfetta nel “Coro degli Arcangeli” nel “Prologo in cielo” del *Faust* — necessariamente si frange. La forma della poesia diventa il frammento — cfr., difatti, nel volume dello Hellingrath, i trenta e più frammenti ivi riportati, alcuni dei quali sono di stupenda bellezza e potenza, non inferiori ai più grandi degli *Inni*: cfr. per es.: “Una volta giudicava Iddio” (n. 8 dell’ediz. Hellingrath), “Liberio come le rondini è il canto, esse volano e migrano” (n. 9), “Canto tedesco” (n. 10), “Nuovo mondo” (n. 11), “Altrimenti Padre Giove” (n. 14), “Interrogato ho una volta la Musa” (n. 17), “Timian” (n. 18), “Da troppo tempo dura l’arsura” (n. 19), “Frattanto lascia ch’io vada errando” (n. 21), “Come uccelli lentamente passano” (n. 22), “Quando il succo dell’uva” (n. 23), “Aperle le finestre del cielo” (n. 25), “Su fronda ingiallente riposa” (n. 26); e cfr. pure “Colombo” (n. 30), sebbene l’inno vi sia ancora in uno stadio iniziale di gestazione —. Anche il riecheggiare continuo dei motivi dall’uno all’altro inno — o dall’una all’altra rielaborazione dello stesso inno — mostra il carattere tutto a sprazzi dell’ispirazione. Fra il sentimento dell’infinito e di Dio — che costituisce lo sfondo costante della poesia — e il calore e colore, l’intensità sensitiva ingenua quasi avida — con cui ogni particolare è vissuto nella parola —, la distanza è tale che ogni unificatore legame di ragionamenti — quando c’è, come nell’inno “Il Reno” — diventa astratto. La poesia è tutta piena di alti e profondi pensieri; ma questi non vi sono — anch’essi — se non “singoli particolari”, immagini. Tutto ciò, anzi, è talmente essenziale alla poesia che investe la struttura stessa del linguaggio. Il linguaggio ritrova intatta la sua originaria natura estetica: è un diretto risuonare della vita nella concretezza sensibile dell’espressione verbale. L’elemento razionale del linguaggio è appena uno dei vari elementi espressivi: sul nesso logico sintattico prevalgono spesso nessi lirici, accordi di tonalità, rapporti di immagini. E ne nasce un mondo poetico che è tutto a illuminazioni improvvise, come quando in montagna si levano le nebbie al mattino, e ora qua un picco roccioso emerge, là un prato si distende fra i boschi su verde pendio — qua s’apre sotto lo sguardo un abisso, là brilla umido di rugiada un fiore sotto il primo raggio del sole. Ma a ogni più vario momento è adeguata l’arte, di una purità di stile che fa pensare qualche volta a Leopardi.

FRIEDRICH VON HARDENBERG (NOVALIS)
(1772-1801)

Inni alla Notte [*Hymnen an die Nacht*]. Gli inni di Novalis segnano l'inizio di quella "poesia di amore e morte" che, in tonalità di "notturno", offerse tante ispirazioni all'arte moderna in Europa. Sono sei di numero; e hanno la loro remota origine nella morte della quindicenne fidanzata del poeta, Sofia von Kühn. Profondamente religioso d'indole, cresciuto nell'atmosfera un poco eccitata, morbosa di una famiglia pietista — il padre e la madre erano "herrenhutisti" praticanti — il giovane poeta ne fu condotto a un totale sommovimento di tutta la sua vita interiore. Pensò di seguire la fidanzata uccidendosi, non con un mezzo materiale, ma per un puro atto della volontà. Si abituò a immaginarsi e "sentirsi" circondato dalla "presenza fisica della fanciulla morta" e a percepirne i "dolci richiami verso l'Invisibile". Il 13 maggio 1797 — tre mesi dopo la morte — ella gli apparve: "lampeggianti momenti di estasi" dice il *Diario*. "Come in un soffio sparì la tomba in una nuvola di polvere davanti a me... I secoli erano come momenti". Si creò così una sua vita segreta ipersensitiva e visionaria, che anche le letture — di Zinzendorf, Böhme fra i mistici, di Spinoza, Hemsterhuis, Schelling, Baader fra i filosofi — alimentarono. Poi, dopo due anni, quando la freschezza primaverile della sua natura aveva pur finito col ridestarsi, e studi e meditazioni e una portentosa prontezza d'intuito avevano ampliato in tutte le direzioni il suo orizzonte, e anche nel mondo degli affetti una nuova alba era sorta con il fidanzamento con Julie von Charpentier, allora, nella nuova condizione d'animo, su dal ceppo della dolorosa e dolce esperienza diventata a poco a poco "fondamento di tutto il suo essere" spuntò la poesia. Nacque allora infatti, a Weissenfels, fra il maggio e l'autunno del 1799, quasi tutta l'opera maggiore di Novalis: gli *Inni alla Notte* ne furono l'"Annunciazione". Ogni traccia del tumulto emotivo del *Diario* è svanita. Nel sentimento della morte come di uno "sciogliersi e venir meno" di tutti i nostri vincoli e limiti, l'anima del poeta ha trovato — al disopra di ogni esterna circostanza — la sua pace, e con dolcezza vi si abbandona, con intimo rapimento. La "Notte" degli "Inni" è appunto la poetica espressione di questo totale inebriato consenso alle "beatitudini infinite" — "unendliche Seligkeiten" — che si dischiudono a noi "nel mistero della morte". È l'antico "cupio

to dal dolore e dalla nostalgia, la raggiunge. E il romanzo termina in un “pianissimo” di una levità senza peso: “Così riposano gli amanti, l’uno accanto all’altra. Pace aleggia sopra la loro tomba, sereni volti fraterni di angeli guardano dalla volta sopra di loro, e quanto amabile sarà il momento, quando un giorno di nuovo insieme si desteranno!”. “Che cosa si può volere ancora di più cristiano?” ha esclamato Goethe una volta, parlando di questo finale; e figurazioni di arte cristiana primitiva gli sono state certamente presenti. Ma — qualunque possa essere il giudizio sull’ortodossia di questa fusione o mescolanza di santità e di martirio d’amore — su una cosa il giudizio non può non esser concorde: la poesia che Goethe ne ha saputo trarre. Forse nessun’altra sua opera è così ricca di mezze luci, colori sfumati, trapassi lievi e quasi insensibili, stati d’animo compositi, intimità fluide, sfuggenti. Proprio ciò che vi è di complicato nelle anime e di “problematico” nella vita, è stato, per il poeta, un’occasione a scoperte continue nei fondi più velati e incerti del sentimento umano. E — dalla saggia Charlotte alla capricciosa Luciane, sua figlia di primo letto; dal volitivo Capitano a Eduard passionale e incapace di freno; dal bizzarro Mittler che si è fatta una missione di accorrere dovunque la solidità di un matrimonio è in pericolo, al Conte e alla Baronessa che invece in queste cose non guardano troppo per il sottile; dalla cameriera Nanny, ghiotta avida e fedelissima, al lord inglese che viaggia per il mondo disegnando parchi, frequentando la buona società e rimpiangendo il “comfort” di casa sua; dal pio architetto che, raccolto in sé, devotamente, religiosamente persegue il suo sogno d’arte, al candido professore che “si coltiva ed educa” in Ottilie, sebbene senza illusioni, la compagna ideale della sua vita — tutto un piccolo mondo ne è nato, in cui la vicenda delle anime ha sviluppi evidenti di verità, eppure continuamente impensati. È come se tutti i personaggi siano in vario modo partecipi di quell’enigmaticità dell’esistenza, di cui Ottilie è l’incarnazione più pura. E Ottilie medesima è un miracolo di poesia. Goethe non l’ha soltanto “veduta” innanzi a sé, ma “amata” — come poche altre delle sue creature. Tutto lo stile del romanzo ne è stato anzi determinato: uno stile “vissuto, sofferto”, nel quale l’eredità di grazia del Settecento e il consueto largo flusso armonioso della prosa goethiana compaiono rinnovati e ravvivati in una sensibilità nuova, delicata, morbida. Goethe medesimo, parlando del romanzo, rileva che “è facile a ognuno di sentirvi una

ferita che ha timore di richiudersi, un'anima che ha paura di guarire". Qualunque sia l'esperienza reale a cui tali parole si riferiscono — il breve idillio con Minna Herzlieb, che ha lasciato altrimenti così poche tracce, o qualche altro fatto a noi ignoto, oppure, più semplicemente, lo stato di profonda depressione che si esprime in questo tempo anche in altre sue opere —, è certo che di rado Goethe ha scritto una prosa che "abbia così i nervi a nudo". È una prosa nella quale spesso la parola "incide direttamente nella carne viva". E anche questo ha contribuito alla fortuna dell'opera, che è stata meno "vistosa" di quella del *Werther*, ma — da Stendhal a Fogazzaro, a Thomas Mann, a Rilke — non meno durevole.

Poesie [*Gedichte*]. La prima raccolta completa delle liriche di Goethe reca la data del 1815. Lo stesso Goethe ne curò la pubblicazione, raccogliendovi le liriche già uscite nei vari almanacchi e riviste, e alcune antecedentemente pubblicate in raccolte nel 1789 e nel 1806. Questa edizione è pressoché simile all'ultima del 1827, salvo qualche aggiunta. Il volume comprende: le *Canzoni*, le *Poesie di società*, le *Ballate*, le *Elegie*, gli *Epigrammi*, gli *Oracoli di Bakis*, *Le quattro Stagioni*, i *Sonetti*, le *Cantate*, le *Poesie diverse*, le *Poesie prese dal Guglielmo Meister*, quelle dedicate a varie persone, quelle sull'*Arte*, le *Parabole*, *Dio, sentimento e mondo*, i *Proverbi*, le *Arieggianti alla forma antica*, gli *Epigrammi*, *Lirica*, *Loggia*, *Dio e mondo*, le *Traduzioni*, le *Xenie*, *Iscrizioni ricordi e missive*. Serve d'introduzione al volume una poesia intitolata "Dedica" ["Zueignung"], già uscita in un'edizione del 1789. È una lirica, per così dire introduttiva, su ciò che Goethe intende per poesia: dalle nebbie mattutine sfolgora il sole e nel suo splendore, sopra nuvola di fuoco, appare una figura di bellissima donna, la Verità, che comincia a dialogare col poeta mentre intorno a essi continua il gioco della luce che sempre più dissolve le nubi, finché il poeta riceve dalle mani della chiara e splendente Verità il velo "tessuto di vapori mattutini e di chiarezza di sole" della Poesia. Verità o realtà o esperienza di vita è dunque l'argomento di tutta la lirica del Goethe, e perciò acquista particolare importanza nell'analisi di questa l'elemento biografico. Data del 1765 la prima poesia, il "Viaggio agl'Inferi di Gesù Cristo". Le ulteriori poesie giovanili pubblicate nelle *Canzoni* risentono dell'influenza di Gellert e Klopstock e restano impacciate nella metrica anacreontica e in motivi convenzionali; ma in alcune di esse, come "Alla

luna", "La farfalla", "Canto di nozze", "La notte", trapela già un nuovo modo di poetare. La sensazione si fa ritmo immediato senza passare più attraverso il concetto né attraverso il sentimento. Dopo il 1770 la lirica si riscalda, si anima, si scioglie nelle prime passioni amorose. Due nomi caratterizzano questo periodo della vita del giovane Goethe e non vanno disgiunti: Friederike Brion e Herder. Per merito dello Herder il Goethe vede ora "la poesia sotto un nuovo aspetto", l'ebraica e l'omerica sotto nuova luce, quali documenti "antichi che testimoniano essere la poesia dono universale e popolare". Sente ora la natura quale voce divina che parla nell'intimo del cuore donde il poeta trae motivo al suo canto. E in quest'atmosfera soltanto può nascere fresca e spontanea in tono popolare la poesia amorosa intorno a Friederike Brion (*Canzoni*). Essa, libera dalla galanteria e dall'idillico, esprime ora uno stato d'animo di gioiosa pienezza vitale in armonia con la grande natura divina: così in "Benvenuto e congedo" e in "Canto di maggio". Per influenza sempre dello Herder l'orizzonte va ampliandosi e il Goethe palpita di un respiro infinito nella vastità della visione storica. La poesia diviene per lui voce di popoli, voce dell'umanità e della sua vicenda. Da questo gioco di limite umano e di aneliti infiniti nasce quel drammatico titanismo goethiano, che, di riscontro al caotico movimento dello "Sturm und Drang", al quale il Goethe sembra partecipare, è in lui "volontà di forma", o meglio di creare la "propria forma" al di là di ogni convenzione o legge esteriore. Sono di questo periodo (1774-75) il *Prometeo*, il "Canto di Maometto", "L'auriga Cronos", "Nuovo amore, nuova vita" e "Ganimede", seppur di data posteriore. Nel 1775, con l'inizio della vita a Weimar e l'amore per Lili Schönemann, questo impeto titanico tende a frenarsi. Goethe intuisce il valore della grazia e della vita socievole nelle liriche dedicate a Lili, si trastulla con motivi leggeri, con toni delicati, con parole dai lievi contorni. Lili nella lirica di Goethe ha significato di contenutezza, freno, misura. Ma da questo mondo futile già il Goethe sorride e si distacca. Gli anni tra il 1775 e il 1788, che preludono al viaggio in Italia, sono particolarmente fecondi. La serenità intelligente di un'altra donna, che segnerà un solco profondo nella sua vita, Charlotte von Stein, pur nel tormento del dualismo faustiano che si fa cosciente nel Goethe, aiuta in lui il nascere dell'Olimpico. Egli comincia qui a distanziarsi dalla natura, che diviene solo atmosfera dell'uomo, il quale assurge a ordinatore del

cosmo. Nella poesia "Alla luna" il paesaggio è ancora centro dell'ispirazione, ma già, per così dire, "snaturato", incantato dal poeta, e nel "Viaggio allo Harz" esprime solo un suo stato d'animo, e nell'"Ilmenau" è dominato e plasmato dall'uomo, che ora non solo forma il mondo esteriore, ma anche se medesimo e il proprio modo d'espressione. È dalle poesie degli *Anni di noviziato di Guglielmo Meister* che in contrapposto all'antecedente, per così dire naturale, nasce la "poesia d'arte" del Goethe, nella quale egli diviene cosciente del suo essere poeta. Anche la "Dedica" appartiene a questo periodo e lo esprime. Col viaggio in Italia (1788-90) il Goethe entra definitivamente in quel mondo classico già presentito negli anni precedenti: e qui ogni anelito s'appaga nella realtà limitata, nella forma perfetta. "L'occhio vede immediatamente e plasticamente ciò che la mano tocca". Cristiana, la donna dei sensi e del limite, diviene centro di questa nuova sensibilità pagana, che nel godimento s'esaurisce. Il poeta non cerca più ora di arrestare l'eterno nell'attimo, ma si distende nel tempo; e dalla lirica isolata passa alle poesie cicliche (*Elegie romane, Epigrammi veneziani, Divano occidentale-orientale*, ecc.). Nel 1790 il Goethe scrive a Herder che "la vena delle elegie è ormai completamente inaridita", mentre lo studio dei classici lo porta verso l'epigramma. Dalla sensazione euforica passa a un amaro pessimismo, dovuto in parte alla bufera della Rivoluzione francese e in parte ai primi contatti ripresi a Weimar con un vecchio mondo convenzionale a lui ostile, per la relazione ch'egli aveva stretto con Cristiana Vulpius. La satira si fa pungente e personale nelle *Xenie*. Nel 1794, con l'amicizia dello Schiller, che dura fino alla morte di lui nel 1805, la lirica del Goethe si vivifica e diviene più riflessiva; sono di questi anni le *Ballate* e alcune *Poesie di Società*. Con il 1805 si chiude il periodo di maturità del Goethe. Nel Goethe vecchio la ragione domina. È sempre il medesimo occhio che vede, ma "nel giovane era organo ch'accoglie e riceve l'impressione, nel maturo che forma simbolicamente, nel vecchio che ordina e assesta". Da tempo frattanto andava diffondendosi in Germania la letteratura orientale, che incanta a tal segno il Goethe da fargli confessare nel 1815 di aver dovuto, di fronte a tanta "potente apparizione, assumere un comportamento volutamente produttivo, onde resistere alla seduzione e non isterilirsi in vano godimento". Frutto ne è il *Divano occidentale-orientale* dove non si ha più una visione, bensì un'interpretazione del mondo: la

donna amata, Marianna di Willemer, in Suleika, colorata immagine, si rischiara nella schermaglia intellettuale. Nelle poesie dell'ultimo periodo, d'argomento filosofico: *Dio e mondo*, *Dio, sentimento e mondo* si spegne l'immagine viva che rifulge nuovamente nell'ultima lirica amorosa, nella "Elegia di Marienbad" (*Trilogia della passione*). Goethe saggiò tutti i metri possibili, dal classico al libero, dal tedesco di Hans Sachs alla terzina dantesca, al sonetto, ma la tecnica del verso non lo interessò in modo particolare, esso nasceva già fuso dalla sua fantasia commossa. Il lirismo del Goethe non è né sentimentalmente soggettivo, né realisticamente oggettivo, ma incarnazione; fonda la poesia personale, umana in tutto il senso del termine. Per il Goethe non esiste una poesia astratta, ma soltanto quella che l'uomo-poeta crea, in quanto le infonde vita. Quanto alla sua missione di poeta, il Goethe avvertì sempre la necessità di comunicazione spirituale col mondo, ed espresse questa sua solidarietà umana in molte delle sue poesie, ma più chiaramente negli ultimi versi di "Testamento" (*Dio e mondo*). E ciascuno infatti che s'affacci a quest'immensità, ritrova un po' di se medesimo nell'elemento profondamente e religiosamente umano ch'è a un tempo divina poesia e vita universale. — Il *Divano occidentale-orientale* è una raccolta di poesie pubblicata nel 1819: aumentata di una quarantina di nuovi componimenti nell'edizione definitiva (vol. V dell'"edizione di ultima mano" delle "Opere", Stoccarda 1827): seguita, già nella prima edizione, da una folta appendice di "Note e dissertazioni" sulla vita e la poesia dei popoli orientali, particolarmente del popolo persiano, — i cui materiali sono desunti da fonti varie, tedesche e straniere, antiche e recenti, in parte anche dai *Viaggi* del nostro Pietro della Valle. Pochi anni prima, nel 1812-13, il diplomatico e orientalista Joseph Hammer aveva pubblicato una traduzione del *Divano* di Hafiz; e precisamente dalla lettura di essa venne a Goethe il primo esteriore stimolo e avvio alle sue composizioni. All'infuori della poesia ebraica — e di quella indiana nell'epoca della ballata *Il Dio e la bajadera* — il mondo orientale era rimasto sempre soltanto alla periferia della sua cultura: in giovinezza, negli anni dei grandi progetti ardimentosi titanici, si era bensì volto anche al *Corano* per cercarvi colori e accenti a un immaginato dramma su *Maometto*, rimasto abbozzo e frammento; più tardi, nel 1783, si era lasciato anche tentare a dar forma tedesca a una delle sette *Muallaqàt* beduine preislamiche, tradotte in inglese dal Jones; ma erano stati

sempre interessi momentanei, subito spenti — non piú che “un ornato arabico in margine alla pagina della sua vita”. Ed ecco, invece, improvvisamente, alla data “7 Giugno 1814” il “Diario” segna per la prima volta le parole — “Hafiz. Divano” —; e un mese e mezzo dopo, durante il viaggio per una cura a Wiesbaden, già il poeta è in piena attività creativa: le poesie nascono a getto continuo — tutto un gruppo, il 25 luglio, fra Weimar e Eisenach; non meno di otto, tutte datate nel manoscritto, il 26 luglio, fra Eisenach e Fulda —: alla fine di agosto sono già trenta. E tutto l’anno che seguì dopo il ritorno a Weimar, fu sotto l’insegna di Hafiz. Un primo elenco di poesie, per l’editore Cotta, era già pronto il 30 luglio 1815: nel febbraio 1818, quando incominciò la stampa, il numero era piú che raddoppiato. Fu, per oltre tre anni, un fervore alterno ma continuo di studi e di creazioni. Se gli sforzi per imparare direttamente la lingua non andarono molto al di là degli esercizi di grafia in caratteri arabi e di qualche vocabolo o di qualche nozione grammaticale — tanto da aver “l’impressione di respirare un po’ l’aria dei luoghi” —, le ricerche storico-letterarie furono invece condotte con impegno ed estese a tutto ciò che da Weimar era raggiungibile; e non soltanto lo Hammer fu chiamato a consiglio, fra i viventi, ma anche il traduttore del *Libro di Qabús*, Friedrich Diez, autore delle *Cose d’Asia memorabili* (1811-15), e piú tardi, Gottfried Kosegarten, giunto da poco da Parigi, dove era stato alla scuola di Silvestre de Sacy. Nel crollo della potenza napoleonica l’Europa intera era come sconvolta da un sommovimento tellurico: vecchi confini tradizionali sparivano, antiche costruzioni statali precipitavano, i popoli combattevano sul campo le battaglie per la loro libertà, la Santa Alleanza saldava nei suoi Congressi gli anelli per le nuove catene: intanto, nella quieta Weimar, Goethe, quasi fuori del mondo, perseguiva le tracce di antichi manoscritti persiani già appartenuti alla biblioteca di Tippu Sahib, acquistava per la Biblioteca Granducale un prezioso esemplare miniato del *Màthnawi-i Ma’nawi* di Gialàl-ad-din Rumi, gareggiava con Hafiz nel cessellare immagini, tornire motti ingegnosi, ordire sottili trame di ritmi o magiche risposdenze di rime. Eppure — malgrado tanta “letterarietà” delle sue origini — proprio il *Divano* è fra le opere in cui Goethe è sceso piú profondamente entro di sé — tanto da trarne qualcuna di quelle “parole ultime” che anche ai poeti piú grandi è concesso di dire solamente in rari momenti di suprema grazia. Si suole troppo spesso ve-

dervi esclusivamente l'evasione in un mondo lontano, la "liberazione dal presente" in una "obliosa delizia d'artista": in realtà — anche se tutto ciò vi ha avuto parte —, l'opera è nata da una liberazione più essenziale, che investe non solamente le contingenze esterne ma le forze più intime e profonde nella vita del poeta. Fra l'adesione alla classicità — che già nel 1800 gli aveva fatto ricondurre Elena ai lidi di Sparta incontro a Faust — e la sensibilità verso i nuovi valori spirituali estetici mistici — che lo condusse nelle *Affinità elettive*, fra il 1807 e il 1809, alla romantica raffigurazione di Ottilie, pura immagine di una vita tutta interiore — troppo grande era la distanza perché un equilibrio si potesse stabilire altrimenti che sopra la base di un nuovo, non ancora sperimentato modo di esistenza e di cultura. Con la preziosità raffinata delle sue forme e con la lucida arguzia delle sue massime di vita pratica, con il suo ardor di sensi e con il suo — dappertutto latente — sentimento del mistero, con la nettezza di rilievo realistico nei particolari delle sue figurazioni e con le sue — dappertutto sparse e lampeggianti — luci arcane di simbolo, l'Oriente di Hafiz — e degli altri "poeti principi" persiani della sua epoca, da Rumi a Sadi a Giami — fu precisamente la nuova esperienza culturale in cui le due opposte tendenze poterono confluire insieme incontrandosi felicemente in una impreveduta ricchezza e novità di accordi. "Di Dio è l'Oriente, — Di Dio è l'Occidente: — Tutte le terre nel Nord e nel Sud — Riposano nella pace delle sue mani" canta una delle prime poesie del "Libro del Cantore": pur sotto il turbante "che meglio adorna di tutte le corone imperiali", pur sotto la tenda che "spostandosi da luogo a luogo consente di abitar dappertutto", il poeta occidentale — anche quando prende da una osservazione e da una similitudine di Hafiz il primo spunto, anche quando incide sulla pietra dura le "parole magiche dei suoi talismani" o ascolta l'usignolo Pulbul cantare fra le rose e le palme nei giardini di Shiraz — favoleggia in realtà, non soltanto dell'Oriente, ma anche, e non meno, e soprattutto, di se stesso, della vita segreta della sua propria anima. Accadde anzi qualcosa di più. Ancora una volta si avverò quel singolare "Urphänomen" dell'esistenza goethiana, per cui sempre di nuovo, al giusto momento, anche la realtà esterna sembra "venirgli spontaneamente incontro", atteggiata in risposdenze perfette con i bisogni del suo spirito. E nulla è così tipicamente goethiano come il fatto di questo "vecchio mago", il quale, giunto ai suoi sessantacinque anni

gagliardi, incomincia anche lui ad avere qualche conticino aperto con gli acidi urici e, messosi in viaggio per andare a “passar le acque”, mentre se ne sta rannicchiato in fondo alla vettura per attutire i sobbalzi sopra le sconquassate strade ciottolose, fra l’una e l’altra fitta, “quasi per virtù di talismano nel suo interno Oriente”, si sente a un tratto “l’anima piena di canti come la gola degli uccelli lungo la via” e piano piano sottovoce canta e ricanta a se medesimo: — “Bianco sei di capelli: eppure tu amerai!” — E amò difatti. E fu riamato. E Marianne von Willemer — rotondetta e vivacissima e ardente, con le sue labbra turgide e i piccoli occhi neri sfavillanti in mezzo alla cascata dei folti riccioli nerissimi — entrò anch’essa, tutta quanta — “Hüfte schmal, der Leib so rund” — nell’incantata fragile “trama di verità e di fantasia” che il “suo poeta” andava intessendo. E si chiamò Suleika. Le poesie che nell’ottavo libro del *Divano* — a lei dedicato — portano il suo nome, sono state composte in gran parte — almeno otto oltre le incerte — veramente da lei, e, nel loro timbro così vicino a quello di Goethe da trarre in inganno anche i giudici più esperti, sono tutte schiette e vive: qualcuna (cfr. “Mai e poi mai io non ti voglio perdere” [“Nimmer will ich dich verlieren”]); oppure “Tutta beata nel tuo amore” [“Hochbeglückt in deiner Liebe”]; oppure “Che significa questo movimento?” [“Was bedeutet die Bewegung?”]; oppure, e più ancora “Ah! per le tue umide ali” [“Ach! um deine feuchten Schwingen”]) è un miracolo di purità di melodia, di tenerezza di accento, di confidente abbandono. La povera Suleika ci si bruciò le ali — e il poeta stesso, a un certo momento, si salvò con la fuga, quando il “giocar col fuoco” avvampò in “troppo vaste fiamme d’incendio”. Ma nel “colloquio di canti” fra “Goethe-Hatem” e Suleika, la poesia del *Divano* raggiunse il suo più alto clima lirico. Forse, dopo il “Minnesang”, non era più avvenuto nella poesia tedesca che un mondo di finzione puramente ideale, creato dall’immaginazione al disopra di ogni riferimento alla vita pratica, s’avvivasse così senza residui in una presente pulsante realtà emotiva. L’immediatezza del tono della poesia è tale che quando Suleika, in atto di sfida dolce ridente, pone al poeta i suoi quesiti — “Sag’ Poete, sag’ Prophete — Was bedeutet dieser Traum?” — quasi par di udire lo schioccar festevole della sua voce, così come par di vedere, subito dopo, il largo gesto di consenso e il profondo inchino con cui il galante poeta entra in turno a sua volta nell’innamorato gioco: “A spiegar questo, eccomi pron-

to!” [“Dies zu deuten bin erbotig”]. E quanto all’altezza di beatitudine e di rapimento a cui la poesia si solleva, mai Goethe l’ha raggiunta in grado maggiore che in “Ritrovata” [“Wiederfinden”]: ogni parola è un esplodere di emozioni di felicità: il poeta “trema”, quasi sgomento, dinanzi alla realtà inattesa eppur vera — “schaudert vor der Gegenwart” —. È come se — a distanza di mezzo secolo — sia rinata la grande vivezza e purità di getto delle poesie a Friederike Brion. Però il tono è nuovo. La natura non è più — come la notte d’allora con i suoi giganti informi e con i suoi cento “occhi di tenebra” in “Benvenuto e congedo” — un semplice riflesso dello stato d’animo del poeta: tutta la vita infinita negli spazi infiniti è presente allo spirito e allo sguardo del poeta anche nel momento della più alta ebbrezza: e il suo sentimento si inserisce, come un accordo d’anime, nell’universa armonia, in cui l’amore continuamente ricongiunge ciò che — all’atto della creazione — andò disgiunto e diviso, quando, staccandosi dal seno di Dio, “con gesto di potenza”, l’unità del Tutto “irrompendo si franse nella molteplicità innumerevole delle singole creature”. Ciò che una volta era esaltazione, eccitamento, è diventato contemplazione commossa ma consapevole. La passione arde con la forza antica: ma la fiamma non dà vampe e non arroventa: splende. E lo splendore è terso, limpido: non acceca e non abbaglia: illumina. Anche nella sua massima pienezza e intensità la vita si inserisce così in quello che è il tono di tutta la poesia del *Divano*. La quale è la poesia di un mondo che è tutto costituito di cose concrete, precise, vicine — anche se vi giungano riflessi delle più remote profondità e lontananze: la poesia dei sentimenti netti, snebbiati, aderenti alla realtà: la poesia dei pensieri “messi sul ghiaccio”, cosicché ogni fumo d’ebbrezza si dissipa, ogni prospettiva falsa d’illusioni svanisce, ogni luce artefatta vien meno. Qualcuno ha voluto vedervi una poesia della vita limitata angusta ma felice nel suo limite — quasi un’anticipazione dell’allora nascente *Biedermeier*; ed è stato un equivoco: poiché — dice il giovinetto coppiere al suo diletto poeta e “bevitore” e maestro — “io so quanto tu ami contemplare ciò che vi è al di là, l’Infinito”. Altri hanno voluto vedervi invece una ripresa di razionalità — quasi “un ritorno di fiamma” del razionalismo dopo tante “lotte contro la ragione”; ed è stato ugualmente un equivoco: poiché “in tutti gli elementi” la poesia del *Divano* cerca “la presenza di Dio”. Il poeta stesso, nella prima poesia della raccolta — “Egi-

ra” —, dice di sentir spirare intorno a sé “le aure dell’età dei Patriarchi”, quando fra il cielo e la terra passavano “in tono di confidenza parole parlate” e gli uomini ricevevano direttamente da Dio “celesti verità in terrestre linguaggio” e “non si rompevano la testa”. La sua saggezza non ha nulla di astratto, rigido, e non ha nulla — tanto meno — di sedentario. “Lieto cavalca il poeta” per le vie del mondo e “al disopra della sua berretta solo ci son le stelle”; e la sua saggezza è come un’ebbrezza sottile che rende più pronto e più acuto lo sguardo: — “eine nüchterne Trunkenheit” — “un’ebbrezza a ciglio asciutto”. La riflessione — con i suoi cent’occhi aperti attenti — non è che lo strumento con cui il poeta, spezzando tutte le sovrastrutture che si frappongono fra lui e la realtà, riesce a cogliere nella sua concretezza “il miracolo onnipresente della via innumerevole”, e non soltanto lo percepisce e riconosce ma lo osserva d’ogni lato, e, osservandolo, lo rivive e “fa uso” e moltiplica con la consapevolezza il proprio godimento. La poesia del *Divano* è la poesia di una vita vissuta tutta in questo tono raffinato ed esperto di intenditore, amatore. Ed è perciò che il *Divano* — non soltanto nel “Libro di Suleika” e in quello “dell’Amore” che ne costituisce la preparazione e il preludio; ma anche negli altri dieci libri, da quello “del Cantore”, con cui si inizia, a quello “del Paradiso” con cui si chiude — è forse “il più erotico” fra tutti i libri di Goethe. Dappertutto, vicino e lontano, la “vita a nudo” l’invita ed egli cede all’invito, e dappertutto è nello stato d’animo di quando “passa in su e in giù la mano entro la ricca capigliatura traboccante della sua fanciulla” — e sarebbe disposto a ripetere quel gesto “senza fine, per l’eternità!”. Dappertutto la parola — dice egli stesso — è “come un ventaglio, attraverso le cui stecche brillano due dolci occhi”. Dappertutto avanza sul suo cammino, saltellando, un’upupa con la variopinta cresta di penne sul capo, pronta a prestare anche a lui gli stessi servigi che presta nel *Corano* a re Salomone e alla regina di Saba, quando graziosamente fa la spola fra l’uno e l’altra portando messaggi d’amore. E, se troppo bruciante si fa l’interno ardore — “wenn es allgewaltig brennt” — ecco a pochi passi lungo la strada del poeta l’osteria, dove, seduto sulla soglia, l’attende il bellissimo coppiere giovinetto che subito accorre e “porta vino una volta e un’altra ancora” — e, intanto, “l’occhio gli lampeggia, il cuore gli trema” perché “spera di udire i sublimi insegnamenti, quando più in alto il vino eleva lo spirito” (cfr. “A Hafiz” nel “Libro di Hafiz”

e il “Libro del Coppiere”). Naturalmente la vita conserva, con tutto ciò, ancor sempre il suo volto enigmatico. — “Cosí stranamente mirabilmente mista” è, infatti, la vita: “aspra a un tempo e dolce”: — “das rauhe milde Leben!” — E anche al piú sereno dei poeti può perciò qualche volta accadere che, in certi momenti, la bile rigurgiti nella cistifellea — tanto che un particolare “Libro” è riservato nel *Divano* precisamente agli sfoghi del malumore (cfr. il “Libro del Malumore”). Ma sono scatti soltanto. Dove la vita è veduta, come nel *Divano*, “con l’occhio dell’amore”, sempre libero è l’animo e “pronto al godimento” — “Vivete in letizia!” — “Seid guter Dinge!” — è l’ammonimento che sempre di nuovo risuona. Una felicità insopprimibile è in tutte le creature: “la personalità”: ogni modo di esistenza è felice, “quando si resta quel che si è”. Lo ha imparato anche il giovinetto coppiere e lo canta nella notte estiva al suo amato “Poeta e Maestro e Bevitore”: “Soltanto davanti a Dio, tutto è splendore — perché Egli soltanto è l’Ottimo; — E perciò ora dorme ogni uccello — Nel suo grande o nel suo picciol nido. — E uno ce n’è anche lassú, posato sopra i rami del cipresso — Dove là dondola tiepido il vento. — Fino al discender dell’aerea umidità della rugiada”. Il poeta del *Divano* ama molto queste “piccole felicità solitarie, alte e rare”. E ancor piú ama altre felicità ancora piú rare. Cosí limpido nitido è il suo sguardo che può scendere, senza turbamento, giú per sotterranee vie ascose, fino all’ultima profondità dove la vita e la morte sono congiunte. E quasi un secolo di moderna poesia di “amore e morte” balena in anticipo, in “Aspirazione beata” [“Selige Sehnsucht”], nella luce enigmatica dei due brevi versi sopra “la vita vivente che aspira alla morte nelle fiamme”. E forse mai il mistero ultimo del perenne “morire e generarsi”, da cui scaturisce ogni esistenza, è stato espresso con tanta bontà umana e tenerezza di tono come nella quartina: “Finché tu non lo possiedi — Questo: — Muori e Divieni! — Sei soltanto un ospite triste — Sopra l’oscura terra!” [“Solange du das nicht hast — Dieses: — Stirb und werde! — Bist du nur ein trüber Gast — Auf der dunklen Erde!”]. Persino la contemplazione del divino eterno Amore — alla cui presenza Dante “si perse con gli occhi chini” — è risolta dal poeta del *Divano* nella impressione di un “esaltarsi e incielarsi e svanire nella luce” [“Im Anschau ewiger Liebe — Wir verschweben, wir verschwinden”]. Di questa tempra è la saggezza del *Divano*. E di questa qualità è, nel *Divano*, la poesia delle piccole cose.

Goethe stesso, nella prima delle “parabole” (cfr. il “Libro delle Parabole”) l’ha raffigurata nell’immagine della “goccia che cadde tremante giù dal cielo in un rovescio d’acqua su mari tempestosi”, “ma l’accolse e chiuse nel suo quieto seno una conchiglia — e ora essa splende come perla sul diadema del re”. Tale appunto vuol essere — ed è — la poesia del *Divano*: “la più profonda vita filtrata e chiusa entro il più piccolo spazio”. È una poesia che richiama per molti rispetti l’arte del gioielliere, il quale — anch’egli — “sembra cogliere quintessenze di luce nel gioco di riflessi delle sue gemme”. Certo non tutto, nel *Divano*, è “diamante o smeraldo” o “pura luce d’oriental zaffiro”: Goethe medesimo parla, sorridendo, dei bazar dell’Oriente, dove l’oggetto più prezioso si trova molte volte accanto a cose di assai vario pregio; e, in realtà, anche nel suo *Divano* — specialmente nel “Libro delle Meditazioni” e nel “Libro delle Sentenze” — qualche volta accade che l’ispirazione è stanca, l’arguzia è a freddo, il tono sermoneggiante o “brontolone”. Ma il permettersi qualche “noncuranza” è sempre stato uno dei diritti del “gran signore”. E, quando si consideri la raccolta nel suo insieme, l’impressione che se ne trae è veramente simile a quella che si prova dinanzi a una “mostra del gioiello”, dove — all’accendersi di una luce improvvisa — tutte le esposte pietre preziose sprizzano, saettano, dardeggiano dalle proprie sfaccettature e incurvazioni miriadi di scintillamenti. Non soltanto ogni gemma, ogni pietra, ma ogni più piccola superficie di rifrazione dei raggi luminosi acquista una propria vita. E altrettanto avviene della parola nella poesia del *Divano*: si inserisce in una melodia verbale — poiché “sempre dolce è ascoltare come un suono si arrotonda in canto” —; ma è “lavorata” con tanti sottili accorgimenti di stile che acquista, anche isolatamente, un suo proprio spicco e risalto. Goethe medesimo, nella poesia “Egira”, vede le sue parole che “si innalzano al cielo” a una a una e si affollano in volo davanti alla porta del Paradiso: “battono piano piano”: “chiedono — tutte e ciascuna per sé — vita eterna”. — Nella raccolta delle *Poesie* le *Elegie romane* costituiscono il primo dei due gruppi di *Elegie*: ne sono state pubblicate venti per la prima volta nel 1795, nella rivista “Die Horen” di Schiller: altre quattro, rimaste manoscritte per il loro tono licenzioso, furono stampate per la prima volta nel 1887, in appendice al primo volume delle *Opere*, nell’edizione di Weimar. Esiste anche un’edizione del testo in facsimile (Lipsia, 1920). La prima concezione risale

certamente al soggiorno di Goethe a Roma; i versi con cui si inizia la settima elegia: — “Oh! come mi sento lieto qui a Roma se penso ai tempi — Quando una luce grigia lassù nel Nord mi avvolgeva!” ecc., hanno un accento di immediatezza inconfondibile. Incerto è invece se qualcuna delle composizioni sia stata anche scritta effettivamente — in tutto o in parte — in Italia. E ancora più incerto è se sia esistita — e quale parte abbia avuto nella vita romana di Goethe — la Faustina di cui ricorre il nome nella diciottesima elegia e di cui si rinnova il ricordo ancora nel quarto degli *Epigrammi veneziani*: in fatto di donne Goethe — pur senza sprecarsi troppo — era di buon morso: e in sé e per sé una sua avventura d'amore con una popolana piacente di Trastevere o di Campo Marzio non sarebbe certamente cosa da destar meraviglia. Ma nessuna traccia ne è rimasta; e poco significa che in un registro parrocchiale di Trastevere siano stati scoperti i dati anagrafici di una Faustina Antonini, terza figlia dell'oste Agostino Di Giovanni, la quale nacque nel 1764 e vent'anni dopo, nel 1784, sposò, partorì e restò vedova. È vero che nella sesta elegia l'“amata” parla di sé come vedova e al 27° verso prende anche in braccio un bambino; ma sono coincidenze troppo vaghe per ricavarne un “romanzo”. La realtà è che l'immagine di Faustina può esser nata — è anzi probabilmente e quasi certamente nata — nella fantasia di Goethe in Italia, ma è giunta alla sua definitiva consistenza poetica soltanto più tardi, a Weimar, quando assunse le forme pienotte e il volto di bimba in sboccio — malgrado i ventitré anni suonati — e il temperamento pronto e festevole “lieto di godere e di far godere” di Christiane; ed è sulla “non romana ma non perciò meno morbida e calda e liscia e accarezzabile” schiena di Christiane che il poeta scandì gli esametri di cui si parla nella seconda elegia, mentre — (era, per la storia, il 13 luglio 1788) — signoreggiava vigorosamente “Busen und Leib”. Dai “corti riccioli” che, nella quarta elegia, “si innellano intorno al piccolo collo grazioso” — alla “testolina dormente” che, nell'elegia tredicesima, “riposa, piegata in sonno, sul braccio” — in una posa particolarmente cara a Goethe e da lui riprodotta anche in un noto disegno — tutto parla, nelle *Elegie*, di Christiane. Anche l'amore è direttamente intonato, nella poesia, alla sua persona: un amore che va per le spicce, semplice sensuale sano — quasi “fuori del bene e del male” tant'è spontaneo e “tutto natura” — eppure al tempo stesso anche, sotto certi aspetti, già “casalingo” e coniu-

gale, anzi coniugato: un amore che, per quanto “ex-lege”, è già, in certo modo, “sotto tetto”, pacifico e sicuro, “comodo e pratico” e a portata di mano — pronto caldo “à toutes les heures” —: ecco: fuori il maltempo imperversa, la pioggia scroscia a diluvio (Elegia XVIII): come si sta bene, in due, nel buon tepore, stretti stretti, “wechselnd sichere Küsse!”. Tutto questo è talmente implicito nell’ispirazione che originariamente, nell’estate del 1788 — e ancora nel febbraio del 1790 — il titolo dell’intero ciclo non era *Elegie* ma *Erotica*. Tuttavia le *Elegie* restano *romane*: anche gli *Erotica* portavano tale indicazione: erano *Erotica romana*. Roma è difatti, nell’intero processo spirituale da cui la poesia è nata, l’elemento primario — tale che senza Roma non soltanto non ci sarebbe stata Faustina nella poesia ma molto probabilmente nemmeno Christiane ci sarebbe stata nella vita del poeta — o, per lo meno, sarebbe stata qualcosa di diverso e di molto più limitato: il “kleines Eroticon” di cui parla qualche lettera, la “ben tornita consolazione, nella solitudine” o, se si vuole, il “Bettschatz”, come diceva Mamma Goethe quando chiedeva notizie di lei al figlio: soltanto questo sarebbe stata — tutt’al più — e non quel che fu invece per Goethe veramente, nella maniera più impegnativa: una necessità interiore. A Roma egli era diventato “altro da quel che prima era”. A Roma, nell’“innocenza del Sud”, tutte le nebbie e caligini che lassù nel Nord gravavano sull’anima, erano cadute: tutto ciò che era aspirazione perennemente insoddisfatta e nostalgia e irrequietudine, si era dissipato: la “Sehnsucht” di Werther e di Faust si era placata, spenta — o, meglio, si era rovesciata in una dedizione felice alla pienezza dei sensi, alla corporeità della vita. L’ebbrezza di un’esistenza “tutta risolta nel presente e compiuta e perfetta in se medesima” aveva preso il “pellegrino dal Nord” nel suo incantesimo; e l’anima pagana antica, che giaceva in fondo alla sua natura, si era ritrovata nella terra della classicità, “quasi in una patria delle origini”, nella quale si era sentito rifiorire come una “pianta di tropico riportata nel suo clima al suo sole”. La poesia delle *Elegie* è appunto la poesia di questa felicità che è “beata in se medesima” e nulla più chiede. Che cosa potrebbe desiderare ancora il poeta? Ha Roma intorno a sé, la quale “è un mondo” — anzi “ha veduto un mondo sorgere e poi lo ha veduto in rovine e da quelle rovine ha veduto sorgere un mondo nuovo quasi più grande ancora” (Elegia XV) —; e in questa Roma immensa per storia arte e mito, egli ha anche un suo proprio

mondo, “piccolo ma tutto suo”: l’amore. Di giorno contempla “le mura e gli archi” e sfoglia i libri degli antichi e ammira le antiche statue e ripensa gli antichi dei; e alla sera ha tutta per sé, “in carne e sangue”, la sua Faustina: e “Amore in persona attizza la lampada pensando ai tempi. — Quando rendeva anche ai Triumviri lo stesso servizio” (Elegia V). Nessuna discontinuità divide i due mondi che si completano a vicenda in un’unica vivente realtà. Certo una punta di malizia brilla in fondo allo sguardo del poeta quando pretende che la miglior via — per giungere a decifrare un testo di poesia o a comprendere la bellezza di una statua — sia quella che la mano percorre nello scender, carezzevole, giù per i fianchi della sua fanciulla (Elegia V): — è una via che non si può mai essere ben sicuri dove conduce. Ma il poeta ha un argomento decisivo: basta uno sguardo: ecco: Faustina dorme: — “Quali forme stupende! Con quanta nobiltà tornite si distendon le membra! Fu così bella Arianna nel sonno? Teseo, come hai potuto fuggire?” (Elegia XIII). — E non fugge infatti il poeta: ma spia per la strada se qualche “calzetta rossa o paonazza sotto il talare” non inseguia la bella con avide mire insidiose, o l’attende presso il focolare dove la fiamma già crepita e splende o ne coglie all’osteria gli appuntamenti scritti sul tavolo col dito intinto nel vino o ne fa ricerca anche fuori Porta alla “vigna” — dove tuttavia basta uno spaventapasseri per metterlo in allarme e farlo fuggire —; e non “scambia con lei soltanto baci ma anche qualche volta una parola ragionevole”; e disturba anzi per amor suo tutti gli dei dell’Olimpo e li richiama ancora una volta sopra la terra — non soltanto “Amor bricconcello” o la Fortuna capricciosa o Hermes cocchiere nell’aldilà o Zeus che tiene sulle sue ginocchia i fulmini e i destini — ma Demetra che si accocchia all’abbraccio del robusto re dei Cretesi, e Marte che fa bella preda della Vestale scesa ad attingere alle acque del Tevere, e Ercole che si fa sorprendere in gonnella con la ghirlandetta di fiori in testa accanto a Onfale, e Venere che guarda Bacco giovinetto “e lo sguardo è umido di dolci desideri persino nel marmo!”. Così tutto il mondo antico è raccolto intorno alla piccola popolana, amica di un moderno poeta tedesco disceso a Roma dal Nord. E spira per la poesia un sovrano senso di acquietamento. Lo stesso ritmo del distico, con le sue cesure a metà verso che ne distribuiscono e regolano la cadenza, sembra cullarsi in una beatitudine quasi fuori del tempo. “Da quando sono partito”, confesserà un giorno Goe-

the a Eckermann, “non ho più saputo che cosa voglia dire essere felice”. — Sotto un unico titolo di *Trilogia della passione* Goethe raccolse tre composizioni: “A Werther” (“Ritorni ancora, lacrimata ombra”), l’“Elegia” detta di Marienbad (“Che debbo ancor sperar da un nuovo incontro”) e “Riconciliazione” [“Aussöhnung”] (“Dalla passion si genera il dolore”). Nella estate 1821 Goethe aveva incontrato ai bagni, a Marienbad, la signora di Levetzow con la figlia Ulrica (1804-1899). Il poeta fu preso da simpatia per quella ragazzetta allora appena uscita di collegio, e la rivide con tenerezza (restano di essa poetica testimonianza il dialogo *Arpe eolie* [Äolsharfen, 1822] e vari complimenti in versi) insieme alla madre e alle sorelle, l’anno seguente, sempre a Marienbad, finché nell’estate 1823 il sentimento per la giovane Ulrica divampò in violenta passione. Il Goethe pensò di legare la ragazza al suo proprio destino; e il granduca di Weimar, Carlo Augusto, ne richiese per lui ufficialmente la mano. La richiesta non fu accolta. — Ora, in mezzo al divampare della passione, il Goethe compose le tre sestine narrative di “Riconciliazione”, che due giorni dopo trascrisse nell’album della bella Szymanovska, la pianista polacca la cui “splendida” arte gli aveva disacerbato la pena amorosa, riconciliandolo con se stesso e la vita. Questo, infatti, è lo schema del breve componimento: la passione genera il dolore. Chi può lenire un cuore afflitto? Ma ecco la musica riempirlo di bellezza eterna, cosicché, rinfrancato, esso può ora godere di lei e dell’amore. — Tre settimane più tardi, fra il 5 e il 7 settembre, in viaggio, subito dopo la separazione da Ulrica, triste ma non senza qualche speranza, il Goethe scrisse, sempre in sesta rima, l’“Elegia” detta comunemente di Marienbad. Due versi tratti dalla fine del *Tasso* (“E se il dolore rende l’uomo muto — di dire ciò che soffro un Dio a me diede”) indicano il tema: il *Torquato Tasso* è infatti il dramma della passione che non sa accomodarsi al mondo e alle sue leggi. La sestina introduttiva riflette il dubbio angoscioso che serra il cuore del poeta. Dal doloroso presente egli evade rimemorando le ore passate in compagnia dell’amata, il paradiso in cui, ah! per troppo breve stagione!, gli fu concesso restare. L’ultimo bacio, “dolce eppur crudele”, segnò la fine di quel tempo felice: ora egli si trova cacciato dal paradiso. Nel suo cuore si alternano fastidio pentimento rimprovero cura (strofe 2-5). Ma non resta forse il mondo, la grande e bella Natura? Ed ecco, su uno sfondo di nubi pesanti delinearsi nell’aria una

figura luminosa, simile a “lei” quando, tutta grazia, si muoveva nel ballo. È l’illusione di un momento; e il poeta torna a chiudersi nel suo proprio cuore (str. 6-8). Ricorda ora come l’amata lo accoglieva, come dopo gli addii gli correva ancor dietro per dargli un ultimo bacio. Su questo ricordo il poeta si solleva a ringraziare l’amore che, innalzandoci a ciò che è puro e alto, liberandoci dall’egoismo, ci rende pii. E dalle labbra dell’amata gli pare ascoltare le massime, che noi conosciamo, della sua propria saggezza: la vita è data all’uomo ora per ora. Non ti curare dell’ieri né del domani. Cogli il momento che passa; non rimandare al poi! Ma se un cenno gl’imporrà di allontanarsi da lei, a che giova tanta saggezza? (str. 9-18). Da lei ora egli è infatti lontano. Al presente che cosa si addice? Il suo animo è lacerato; il pianto solo gli resta. La vita e la morte si combattono acerbe nel suo petto (str. 19-21). I suoi compagni osservino e indaghino il mondo, la terra e il cielo: per lui tutto è perduto, perduto egli a se stesso, egli il favorito degli dei e che questi volgono ora alla rovina (str. 22-23). — Al principio del 1824, ricorrendo il cinquantennio della pubblicazione del *Werther*, la libreria Weygand si era rivolta al Goethe pregandolo di voler scrivere qualcosa da mandare innanzi alla ristampa di quel romanzo famoso. Così il 25 marzo il Goethe gettò giù le cinque strofe “A Werther”. L’ombra lacrimata di Werther ritorna. Precedendo il poeta nella morte, Werther non ha perduto molto. Breve, infatti, è la gioia; piena di dissonanze e delusioni la vita. Il giovane crede che il mondo sia suo e ignora costrizione di limiti. Ma due occhi amorosi vengono a irretirlo, troncandogli il libero volo. Dolci sono i momenti passati con l’amata, ma insidioso attende l’ultimo addio. Werther, pieno di simpatia, ascolta sorridendo. Egli si congedò dalla vita crudelmente, lasciando noi in balia delle incerte passioni; noi cui non è ignoto che separarsi vuol dire morire. Per evitar di morire, il poeta canta. Voglia un dio concedergli di dire ciò che soffre. — Conversando con l’Eckermann (1° dic. 1831), il Goethe osservò che la trilogia è forma che s’incontra di rado fra i moderni; e che la sola ch’egli avesse composto con intenzione era *Paria*. E aggiunse: “la mia cosiddetta *Trilogia della passione*, invece, non è stata concepita da principio come una trilogia, ma è divenuta tale un po’ alla volta e, in certo modo, per caso”, perché le tre poesie che la costituiscono “erano piene del medesimo sentimento di pena amorosa”. Anche quella “A Werther”, perché, diceva ancora all’Eckermann,

quando la compose, egli “aveva tuttora nel cuore un resto di quella passione”. Un resto di cui avverti a intervalli l’eco, come nella penultima e ultima strofa, ma nulla più. Questi versi furono composti, infatti, su un’occasione estrinseca: premettere qualcosa di nuovo alla ristampa giubilare del *Werther*. Ma Werther era così lontano dalla temperie morale del vecchio poeta! La recente tempesta del suo cuore l’aveva, sí, per un momento rituffato nelle condizioni patologiche della passione; ma egli ne era anche uscito fuori, e di quella crisi gli era rimasto soltanto un fondo di amarezza e diffidenza verso la vita. Di qui la sentenziosità di questi versi, che sono un discorso morale intorno alla passione, pieno di belle sentenze. Ma le sentenze, si sa, non sono il linguaggio della fantasia nutrita da vivido affetto. Questo affetto sta, invece, alla radice delle sestine di “Riconciliazione” e della “Elegia”, nelle quali si riflettono perspicuamente i sentimenti contrastanti che in quei giorni tanto turbavano e travagliavano Goethe. Attraverso la forma egli ancora una volta cercò di dominare la passione; e non a caso rilegò le pentapodie giambiche di fattura italiana da lui già autorevolmente acclimatate nel parnaso tedesco entro la precisione classicamente distinta della sesta rima. Questa forma, così vicina all’ottava, egli la scelse senza dubbio come quella che nel suo ampio giro narrativo sembrava assicurare di per sé la distanza necessaria a liberarsi, trasfigurandola, dalla vicinanza oppressiva della tumultuante passione. L’“Elegia” e “Riconciliazione” sono nate, dunque, dal bisogno di oggettivare un sentimento caro ma anche doloroso, profondamente conturbante. Sono una confessione cui la maestria letteraria ha impresso il suo segno costante. Anche l’aver disposto la “Elegia” fra le strofe “A Werther” e le tre sestine di “Riconciliazione”, sí da far convergere l’attenzione sopra di essa mettendola in particolare risalto, e questo, invertendo l’ordine cronologico della composizione, indica una decisa intenzione letteraria. La trilogia è uno schema di composizione, un “genere” diceva il Goethe, che naturalmente la passione ignora. L’amore di cui il Goethe vecchio fu preso per la diciannovenne Ulrica di Levetzow è uno dei segni della sua vitalità, freschezza e indomita gioia di vivere, quella gioia di vivere che gli permetteva di essere così operoso. Ma la *Trilogia* nata su quell’amore e su quella crisi è un’altra cosa. Di questo i critici di solito non si sono avvisti e, tutti presi dall’interesse biografico, hanno attribuito alla “Elegia” di Marienbad e per essa alla intera *Trilogia* una eminenza che sul

piano esclusivo dell'arte oggettivamente loro non compete. — Col titolo *Ballate e Romanze* fu pubblicata una prima raccolta di poesie nel 1800, nel VII volume dell'edizione Unger degli *Scritti*; e il doppio titolo è conservato alla raccolta anche nell'edizione Cotta delle *Opere* (1806, vol. 1): invece nell'edizione Cotta del 1815 il titolo è soltanto: *Ballate*, e tale rimane nella cosiddetta "edizione di ultima mano" "Ausgabe letzter Hand" (vol. I, 1827). Dalla prima all'ultima edizione il numero delle ballate è quasi raddoppiato: il canto di nostalgia di Mignon è incluso fra le ballate per la prima volta nell'edizione del 1815. La data delle singole composizioni è estremamente varia, tale da comprendere quasi l'intera esistenza di Goethe. Ma quelle che più evidente presentano il particolare tono che differenzia la ballata di Goethe da quella degli altri poeti, sono forse le prime: composte all'incirca fra il 1774 e il 1785. Le più celebri sono: "Il re di Thule" (1774), "Il pescatore" (1778), "Il re degli Elfi" (1778), "Il cantore" (1781 ca.), "Mignon" (1782). E tutte sono contraddistinte da una melodia verbale semplice che, malgrado la squisitezza delle elaborazioni formali, richiama al "Volkslied"; e tutte traggono quella loro melodia con immediatezza da un modo di sentire profondo e ingenuo ancora indistinto, quasi primigenio, in cui una qualche grande elementare verità della vita nella natura o negli uomini affiora improvvisamente e si pensa in immagine ma solo nei tratti essenziali, restando sempre a metà sommersa nel sentimento dell'universo mistero, di cui essa è espressione. Un'indefinita atmosfera di profondità arcane e di interiorità ineffabili avvolge così la poesia, e tutti i sentimenti vi acquistano un non so che di assoluto e di fatale: la fedeltà del re alta e pura fino alla morte così come la stanchezza senza fondo e il desiderio di pace del pescatore; la lotta disperata dell'amor paterno contro la forza nemica degli elementi, così come la libertà interiore del poeta che non ha vincoli né limiti fuori della "pura gioia del canto" o come la nostalgia di Mignon, perennemente protesa verso la natia italica terra ideale dove la vita è "calore e colore, bellezza di forme, armonia di esistenza". Carattere diverso presentano invece le ballate della "nuova ripresa" di attività creativa, dovuta in parte agli incitamenti di Schiller, fra il 1797 — il cosiddetto "anno delle ballate" per i due poeti — e il 1803. Le più significative sono "La fidanzata di Corinto" (1797) e "Il dio e la bajadera" (1797). L'elemento lirico, già dominante, si ritrae e allontana per far posto a una narrazione distesa; al-

l'immediata ingenua effusione si sostituisce nella composizione un sapiente contrappunto di immagini e di ritmi particolari: tutta la vita è assunta in una tonalità consapevole, riflessiva; e lo stesso sentimento del mistero della vita, se permane ancor sempre all'origine dell'ispirazione, non irrompe più direttamente nella poesia ma si manifesta attraverso una idea, un simbolo: "La fidanzata di Corinto" che alla notte torna, morta, fra le braccia dell'amato a cui fu strappata dal divieto della madre cristiana, è bensì l'immagine del diritto eterno dell'uomo alla vita e all'amore, ma è anche, al tempo stesso l'espressione del contrasto fra l'antica "serenità e pienezza di esistenza" e il nuovo spirito di rinuncia e di sacrificio, diffuso dal Cristianesimo; e anche la piccola bajadera che, dopo una notte d'amore, — seguendo il costume delle vedove indiane — si getta volontariamente nelle fiamme, e su dalle fiamme è tratta in alto, con sé, dal dio che per una notte le è giaciuto al fianco e che ella ha amato senza conoscerlo, è anch'essa l'espressione di una delle idee più care a Goethe; che non c'è alcun peccato che "una pura umanità non cspii e redima". Vent'anni separano queste ballate da quelle del gruppo precedente; Goethe non è più il poeta che soltanto "obbedisce" all'ispirazione: è divenuto il grande artefice che si compiace anche di "comandare" all'ispirazione, guidarla, governarla. E si comprende come anche nelle ballate si sia riflessa pure un'altra tendenza della sua maturità: il gusto dell'immaginazione a giocare con i propri fantasmi. Le quattro canzoni dialogate sulla bella "Mugnaia" (1797-98), che, dopo aver fatto la vezzosa e ritrosa, si fa sorprendere da "mammà" e da tutta la parentela fra le braccia del nobil giovinetto, e poi, quando questi è riuscito a svignarsela, è costretta a recarsi travestita presso di lui per riconquistare il suo amore; la ballata-dialogo sul "Viandante e la fittarola" ["Wanderer und Pächterin", 1802], in cui un nobil cavaliere emigrato, ritornando a casa, ritrova sotto contadinesche spoglie la gentil fanciulla del suo giovanile amore; la ballata in forma di "tenzone" in cui la rosa, il giglio, il garofano e la viola vorrebbero, ciascuno, essere il "Fiorellin meraviglioso" ["Das Blumlein wunderschön", 1798], verso di cui sospira il conte prigioniero — e invece tutti i sospiri vanno verso la sua donna fedele che l'attende e, a ogni "azzurro fiorellin" che coglie, sospira: "Non ti scordar di me"; la figurazione caricaturale del "Cavaliere Kurt" ["Ritter Kurts Brautfahrt", 1802], il quale ben sa adattarsi ad "amare la balia dove un tempo amò la verginella" ma, fra donne ri-

vali e debiti, non esce mai dai guai; l'amena storia del "Cercatore di tesori" che, nella oscurità della notte, traccia circoli magici e fa scongiuri e scava, scava, finché a un tratto si vede giungere davanti — "come una stella, dalla più lontana delle lontananze" — un bellissimo fanciullo con una coppa colma risplendente, che lo invita ad accostare alla coppa le sue labbra, e "ad andare a casa a lavorare" perché "quella è la vera magia", sono tutte accompagnate da un arguto sorriso e condotte con mano leggera, non senza venature di scherzo o punti di epigramma. Non sempre il "gioco" riesce — nemmeno a un Goethe —, per l'inevitabile pericolo che l'"abilità" prevalga sopra l'ispirazione; ma non rari sono i momenti in cui la poesia raggiunge una sua effettiva vivezza e grazia; e tutta grazia e festosità, per esempio, è, da capo a fondo, la ballata dell'"Apprendista stregone", che corre il rischio di far allagare tutta la casa perché — attenti a chi tocca! — ha "voluto evocare anche lui gli spiriti, e poi non se ne può più liberare!". Anche questa vena di poesia era, d'altronde, qualcosa che Goethe portava, per così dire, nel sangue; e se, negli anni del fervor giovanile, ne aveva tratto soltanto le caricature del "Gatto che scoppia avvelenato" e della "Pulce a corte" per la scena della Cantina di Auerbach (*Faust*), e una piccola ballata maliziosa e gentile, d'un garbo squisitamente settecentesco: "La violetta" ["Das Veilchen", 1773] — era naturale che col graduale placarsi del suo spirito, egli vi venisse sempre più insistendo. E fu ancora a questo medesimo atteggiamento che egli si ispirò nel comporre un ultimo gruppo di ballate, nel 1813. Anzi il mobile e vario rapporto di "serietà" e di "gioco" nell'immaginazione vi si fa ancora più sensibile per la materia fantastica visionaria di cui le ballate stesse sono intessute. "La campana vagante" ["Die wandernde Glocke"], che ciondolando, ciondolando, sospesa nell'aria, insegue il bambino che non ha mai voglia di recarsi alla chiesa, è una visione che fa sorridere il poeta, ma è anche una visione che il poeta stesso contempla non senz'emozione; e insieme col sorriso, anche quell'emozione investe il ritmo e l'immagine, anima la parola. Nel "Fedele Eckart" ["Der getreue Eckart"], dove le Holden passando in notturna caccia selvaggia, fra il terrore dei bambini, bevono tutta la birra che questi sono andati a prendere per la casa, ma il fedele Eckart fa ritrovar pieni i boccali sopra la tavola e li fa restar pieni fino a quando i bambini sapranno star zitti e mantenere il segreto su quanto han veduto,

il trapasso dal terrore all'umorismo, dalla visione spettrale alla sorridente scenetta domestica è continuo; e quanto l'arte del poeta si sia fatta complessa e agile nel suo "gioco" può mostrare il confronto con la "Canzone nuziale" ["Hochzeitlied"] del 1802, l'impostazione — la storia di un conte emigrato che, rientrando nella sua casa devastata e aperta a tutti i venti, si mette a letto e assiste nella notte a una festa nuziale di nani che durante la sua assenza han preso possesso del castello — è ugualmente mescolata di realtà e di fantasia; ma la tonalità in cui la poesia è tenuta, è ancora tutta unitaria, senza che nel riso e nel sorriso alcun brivido di terrore si insinui. La massima intensità di tensione fra l'elemento umoristico e l'elemento visionario, riuniti e fusi insieme nella medesima poesia, è raggiunta invece nella "Danza macabra" ["Der Totentanz"], nella quale gli scheletri dei morti — gettato da sé il lenzuolo funebre per essere più liberi — intrecciano a mezzanotte le loro danze; ma il campanaro, per suggerimento del demonio, porta via uno dei lenzuoli, cosicché uno degli scheletri, al cessar delle danze, ne rimane privo, e lo va cercando in ogni parte disperatamente, e, alla fine, avendolo scorto in alto presso il campanaro, si lancia su pel muro arrampicandosi lungo gli ornati gotici della parete e di voluta in voluta rapidamente avanza, ma quando sta per giungere alla meta, lo scoccare fatale dell'ora lo fa precipitare al suolo. Nei suoi sviluppi grotteschi, la ballata ha momenti che sembrano anticipare Hoffmann. Malgrado le svariate "reazioni acide" nei riguardi del Romanticismo, non invano il vecchio Goethe ne è stato anch'egli un contemporaneo. E si comprende come proprio a queste ultime ballate abbiano domandato più di una ispirazione musicale Robert Schumann e Franz Schubert. Del resto, in tutti e tre i suoi successivi atteggiamenti, la ballata goethiana ha avuto grande risonanza tanto nella musica quanto nella poesia. Specialmente le ballate del primo periodo hanno dato motivo di ispirazione a innumerevoli compositori (ad esempio, il solo "Re degli Elfi" è stato messo in musica più di sessanta volte); ma anche "La fidanzata di Corinto" e l'"Apprendista stregone" hanno ispirato rispettivamente musicisti di genio come Karl Maria von Weber e Paul Dukas. Particolarmente in Germania dai romantici a Heine, dalla Droste-Hülshoff ad Agnes Miegel, proprio la ballata di Goethe, nei suoi vari modi e accenti è stata per più di un secolo la grande forza formatrice di tutta una tradizione viva di poesia.

Faust. La figura leggendaria del dottor Faust — avventuriero e negromante realmente vissuto fra il 1480 e il 1540 — aveva ispirato racconti popolari e una serie di drammi, dalla tragedia dell'inglese Marlowe, *Tragical History of Doctor Faust* (1585), ai frammenti di Lessing. E non stupisce che la sua leggenda — nota nel testo narrativo, familiare nelle rappresentazioni sceniche e quasi sospesa nell'aria del tempo — “ronzasse nella fantasia” del giovane Goethe, come dice un passo di *Poesia e Verità*. Anche gli altri poeti, amici suoi e “compagni in ardore”, si mostrarono sensibili al fascino della leggenda: Lenz (*I giudici dell'Inferno*), Klinger (*Vita, gesta e viaggio all'Inferno di J. Faust*), Maler Müller (*Vita di Faust drammatizzata*). Ma fu soltanto col poema drammatico di Goethe che la figura di Faust, rapidamente assunta per universale consenso a simbolo dell'anima moderna, si approfondì così da incarnare in sé veramente, nella sua più viva essenza, l'ansia dello spirito nuovo. Fu, del resto, per Goethe medesimo l'opera non di un momento ma dell'intera vita. Già molti motivi della leggenda occupavano la fantasia del poeta giovinetto; e ancora a due mesi dalla morte, più di sessant'anni dopo, la mano stanca del vegliardo s'attardava, con persistente inquietudine, in sempre nuovi tentativi di ritocco al testo definitivo già mandato a stampa. Un primo gruppo di scene — il primo monologo di Faust e il successivo colloquio con Wagner, la scena fra Mefistofele e lo studente, la scena della Cantina di Auerbach e l'episodio di Margherita (senza la “Morte di Valentino”, senza la “Notte di Valpurga”, con la scena del carcere ancora redatta in prosa e con il finale: — “Sie ist gerichtet!” — Essa è giudicata!) — è stato scritto prima del 1775, per la più gran parte nel 1773-74. È il cosiddetto *Urfaust* (*Faust originario*) ritrovato in una trascrizione della signorina von Goeckhausen e pubblicato da Erich Schmidt nel 1887: espressione tragica del giovanile “Sturm und Drang” del poeta, affermazione impetuosa delle aspirazioni e delle forze creatrici umane e, al tempo stesso, coscienza del dramma che in tale “titanismo” è implicito: slancio irresistibile dell'anima verso “la vita vasta senza fine”, e, al tempo stesso, riconoscimento del limite che, nella realtà, è invece posto all'uomo. Dal punto di vista della poesia, il gruppo di scene contiene, forse, le pagine di più caldo passionale accento e di più immediata potenza emotiva in tutto quanto il poema. Tuttavia solo dodici anni dopo la composizione venne ripresa con la rielaborazione ritmico-formale di singoli passi e con l'aggiunta di

quattro nuove scene, scritte in Italia — frammento della scena del patto, dalle parole “E ciò che assegnato è in sorte all’umanità” fino alla fine, Cucina delle Streghe, Invocazione al “Sublime Spirito” nella scena “Foresta e Caverna” e morte di Valentino nell’episodio di Margherita —; è il testo — interrotto alla scena del Duomo — che Goethe inserì nel settimo volume dell’edizione Goeschen delle sue *Opere*, con la nota incisione faustiana di Rembrandt nel frontespizio e con il titolo: *Faust, un frammento* [*Faust, ein Fragment*, 1790]. Il dramma di Faust vi è assunto sopra un piano spirituale nuovo: le esperienze tumultuose della giovinezza sono divenute lontane: il poeta ha trovato entro di sé, nell’intima armonia del suo spirito, una sua nuova sicurezza e serenità; e lo stacco iniziale della poesia non è più dal basso verso l’alto, con una alterna vicenda di slanci e di abbattimenti: il tono è subito posto in alto e la poesia si svolge in zone di spiritualità che, per la loro consapevolezza, già si trovano al disopra delle tempeste. Il “Titano” non protesta più, non pretende più di “ampliare il respiro della propria anima” così che questa non soltanto rispecchi ma “comprenda in sé l’Universo”: sa che all’uomo — quali che siano le sue aspirazioni — null’altro, in realtà, è dato che di “essere uomo” — nella gioia e nel dolore, nel bene e nel male — come sono tutti gli uomini. E, d’altra parte, anche lo Spirito del Male — Mefistofele — s’è fatto, egli pure, più “umano”: non solo nelle spoglie esterne che, già nell’*Urfaust*, ingannarono Marta, ma anche nella sua reale sostanza: non è più soltanto il Beffardo, il Maligno, il Cinico, il Seduttore, come nel Colloquio con lo Studente o nell’episodio di Margherita: è l’“emissario dello Spirito della Terra”, nei cui regni l’uomo ha la sua naturale sfera di esistenza: è il Compagno [“der Gefährte”], che l’uomo si trova sempre accanto e di cui non “può fare a meno” perché ha in lui una inalienabile parte di se stesso. Tra Faust e Mefistofele si sono annullate le distanze, e Faust è diventato maturo per il patto col “suo” demonio. È tutta un’inflexione nuova — meno passionale e più contemplativa — che il dramma assume: con problemi di ordine generale che affiorano nella coscienza e s’impongono al pensiero: con prospettive in profondità che — da problema a problema — si van prolungando indefinitamente. Tuttavia, ancora una volta, occorsero quasi due decenni perché la nuova impostazione si precisasse e chiarisse, con tutta la sua complessità, in concreta poesia. Solo fra il 1797 e il 1801 — dopo la composizione degli *Anni*

di noviziato di *Guglielmo Meister* e sotto la diretta suggestione degli incitamenti e delle considerazioni critiche di Schiller — nacquero la “Dedica”, il “Prologo sul teatro”, il “Prologo in cielo”, il secondo Monologo con i Cori di Pasqua, la Passeggiata fino alla prima comparsa di Mefistofele, nonché la “Notte di Valpurga romantica” e i primi 265 versi del “ritorno di Elena”. Solo dopo il 1804, sotto lo stimolo delle premure assidue del Cotta per la progettata nuova edizione delle *Opere*, assunse la sua forma attuale — dopo tante incertezze e così svariati tentativi di ricavarla come risultato finale da una “disputa di laurea” — la scena della stipulazione del patto. E solo il 13 aprile 1806 l'intera “Prima parte” — con i definitivi ritocchi di stile e rimaneggiamenti formali — era compiuta: comparve — con il titolo: *Faust. Eine Tragödie* — nell'ottavo volume delle *Opere*, nel 1808. Ma “le parole dall'alto” con cui essa si conchiude — “Ella è salva!” [“Sie ist gerettet”] — mostrano, con il solenne mistico annuncio della redenzione di Margherita, quale lungo cammino il poeta abbia percorso sulla via segnata dal *Frammento*. Anzitutto, la grande “benedizione della vita”, già inserita da Goethe nell’“invocazione di Faust allo Spirito della Terra” — “Tutto tu mi hai dato, tutto mi hai dato, ciò che io da te implorai” (vv. 917-918) — è diventata il clima spirituale in cui il dramma intero si svolge. Insieme con la malinconia propria di tutte le nostalgie che, ricadendo su se stesse, si rassegnano, c'è difatti una dolcezza senza limite di dedizione nelle parole con le quali Faust prende coscienza del terrestre destino dell'uomo: “Da questa terra scaturiscono le mie gioie, e questo solo splende sopra i miei dolori” (vv. 1663-64). Certo l'uomo “erra finché cerca” (v. 317), e la vita, che è errore, è possibilità di colpa e di peccato, è sofferenza e dramma; ma “l'uomo buono, nel suo oscuro istinto” è pur sempre “consapevole di quella che è la retta via” (vv. 328-29), e la vita — purificata nella fiamma del continuo interno travaglio — è, nel sentimento a cui il poema si ispira, tutta santa. Le due anime che albergano nel petto di Faust — quella che tende a librarsi in volo verso “le plaghe alte e lontane” a cui con la morte sono ascesi i nobili “spiriti degli avi” e quella che invece “s'avvinghia alla terra e al mondo” con tutte le forze, in “avida stretta d'amore” (vv. 1114-1117) — contendono senza tregua l'una con l'altra; ma in quella stessa incessante contesa è uno sforzo di elevazione che, impedendo all'uomo di appagarsi nel “godimento di beni passeggeri”, conferisce alla vita un suo intrinseco su-

premo valore. La vita dell'uomo appare così come un'armonia che si spezza per ricomporsi con proprie forze attraverso l'esperienza della realtà; e il fatto che Faust, secondo i termini della scommessa con Mefistofele, non possa mai dire all'"attimo che fugge": "Arrestati! Tu sei così bello!" ["Verweile doch! Du bist so schön!"], è il segno certo dell'armonia finale in cui il dramma è destinato a dissolversi nuovamente e a risolversi. Così, al disopra della terra su cui Faust faticosamente avanza con le sue sempre nuove ansie di vita e con le sue sempre nuove cadute, s'affaccia dall'alto — in mezzo agli osannanti cori angelici — il volto stesso di Dio; e il "dramma dell'uomo e del suo destino" sbocca col "Prologo in cielo" nella più vasta forma di un "cosmico mistero". Tutto ciò però rese inevitabile — nella composizione della "Seconda parte" — un vero e proprio capovolgimento dell'impostazione dell'opera. Già dal tono marcatamente individuale e dalla ricchezza di colore dell'*Urfaust* l'accento della composizione si era venuto a poco a poco spostando verso un sempre più forte rilievo di ciò che nell'esperienza di Faust è universalmente umano; e il *Frammento*, e, più ancora, le nuove scene della "Prima parte" ne avevano derivato il loro particolare stile: ma ora — su cosmici sfondi, entro nuovi illimitati orizzonti — tutto ciò non bastava più: ora era la totalità della vita che, d'ogni lato — libera dai vincoli dello spazio e del tempo — irrompeva direttamente nella poesia agitandosi intorno a Faust come le onde si agitano intorno a uno scoglio che le sovrasta; e tutta la struttura interna del poema doveva adattarsi e rispondere a tale esigenza: non più attraverso una realistica analisi delle personali esperienze di Faust ma solo oggettivamente in larghe visioni di sintesi, la molteplicità inesauribilmente varia degli aspetti della vita nella natura e negli uomini poteva essere rappresentata e solo per mezzo di rapporti allusivi simbolici essa poteva convergere nella figura di Faust così da apparirvi in una riassuntiva espressione esemplare. Non erano problemi di facile soluzione: ancora nello schizzo dell'opera intera dettato da Goethe nel 1816 per *Poesia e Verità*, lo schema della "Seconda parte" è non soltanto incerto, ma intonato, per molti riguardi, alla vecchia impostazione: solo nel 1826, quando ebbe praticamente inizio il lavoro di redazione della "Seconda parte", la coscienza della necessità di "portare la poesia sopra il nuovo piano" appare chiara e definitiva: "Faust è da considerare paralizzato e come annientato — dice appunto una conversazione del 12 marzo

con Eckermann, a proposito del “Canto di Ariele” — ed è da uno stato di morte apparente che egli rinasce alla vita”. Per ritrarre questa “nuova vita” occorsero tuttavia ancora altri cinque anni, durante i quali il *Faust* assurse spesso a “occupazione principale” e “principale affare” [“Hauptgeschäft”] nelle laboriose giornate del grande vecchio solitario: nel 1827 uscì l’episodio di Elena nel quarto volume delle *Opere*, col titolo: *Elena. Fantasmagoria classico-romantica* [*Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie*]; nel 1828, nel dodicesimo volume, la prima parte del primo atto: il primo gruppo di scene alla Corte dell’Imperatore. La “Notte di Valpurga classica”, insieme con la fine del primo atto, fu, in gran parte, opera dei primi mesi del 1830; come il quinto atto, iniziato già nell’autunno precedente e portato a termine nel gennaio, salvo le scene della morte di Faust, che in una prima redazione risalgono al 1800: massima fatica costò, nel 1827 e nel 1830-31, l’elaborazione, in varie successive riprese, dell’atto quarto. I ritocchi e i nuovi sviluppi vagheggiati ancora nel gennaio del 1832 non giunsero più a compimento: il 2 marzo il poeta moriva, e nell’autunno usciva il primo volume delle *Opere postume* [*Nachgelassene Werke*] — quarantunesimo delle *Opere complete* — col titolo: *Faust. Seconda parte della Tragedia in cinque atti* [*Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten*]. Ma chiunque s’avventuri nel vasto mondo che l’opera presenta, comprende il sentimento di solenne, quasi religiosa pace interiore da cui l’anima del poeta fu invasa, quando, nell’estate del 1831, sebbene mancassero ancora “alcune piccolezze”, egli poté giudicare l’opera “sostanzialmente compiuta”: “La mia vita ulteriore — disse in quei giorni appunto a Eckermann — può ora essere considerata come un puro regalo: se io faccia o no ancora qualcosa e qualsiasi cosa io faccia, è ora, in fondo, indifferente”. In realtà, per diretta rappresentazione o per figurazione simbolica, in “modo disteso” o per accenni, in primo piano o nello sfondo, in calma chiara luce o per lampeggiamenti subitanei, Goethe riversò nel poema tutto ciò che, nel corso della lunga esistenza, gli si era “venuto accumulando nel cuore o dischiudendo nella mente”: lo svolgimento poetico dei grandi temi intorno ai quali l’opera si coordina — il problema dell’uomo in sé e nei suoi rapporti con Dio, il problema della funzione dell’uomo nella natura, il problema dell’individuo nei suoi rapporti con la società, il problema dell’anima moderna nei suoi rapporti con il mondo antico, il problema dei limiti di ogni umana

potenza, e, infine, la soluzione di tutti i problemi della vita per mezzo d'una concreta attività, che si appaga in se stessa e nella coscienza dell'“ordine generale” di cui è partecipe — offerse al poeta spunti innumerevoli, e, attraverso di essi, tutta la sua ricchissima esperienza spirituale rifluì, su dalle profondità, nella poesia, avvivandola, a ogni passo, di impensate luci e di sempre nuovi imprevedibili getti dell'ispirazione, — finché — con l'ascesa dell'anima di Faust al cielo — la poesia poté trovare la sua coerente conclusione nelle medesime altissime sfere, da cui, col “Prologo in cielo”, si era dipartita: nel mondo delle “eternie armonie”, in cui “l'umano si ricongiunge al divino”, per virtù della più alta delle nostre forze: l'“Amore che ci eleva e redime”, “il Femminino Eterno che in alto ci trae” [“Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”]. Nacque in tal modo un'opera alla quale — come a poche altre — conviene anche materialmente l'attributo che Goethe usava assegnare a ogni “grande poesia”: di essere “incommensurabile”. Ed è evidente che l'unità di essa non può essere cercata direttamente nello “sviluppo serrato di una lincarc, psicologicamente ben concatenata unità d'azione” — della cui assenza tante volte Goethe stesso sorrise, come quando parlava della “nordica barbarie” del suo saltabecante “tragelafu” —, né, e tanto meno, in una schematica unità concettuale — contro di cui tante volte Goethe vigorosamente protestò, anche nei riguardi specifici del *Faust*. Come quando si sale nella foresta su pei monti, e tutt'intorno è uno scrosciare di acque, un sussurrar di fronde, un alitar di canti, cosicché da qualunque parte voi vi volgete, una voce nuova v'investe, eppure il tutto è un'unica musica — la musica della foresta —, così anche nel *Faust* con un getto continuo la poesia vi investe d'ogni lato, e ogni melodia che vi avvolge è una melodia nuova, eppure sempre voi sentite che in tutti gli “accenti e modi e toni” della poesia c'è qualcosa di comune, qualcosa che è come una “melodia interna” che trasmette la propria inflessione a tutte le melodie singole o come il fluir sotterraneo di una comune linfa vitale che giunga a tutti i particolari. È essenzialmente un'unità interiore, lirica, la quale si manifesta in una certa impronta costante che il pur così ricco modo di sentire e di poetare di Goethe sempre mantiene e che dappertutto si svela in mille segni diversi e concordi: nel tono di chiara interna consapevolezza che sempre si accompagna anche ai momenti di più esaltata passione; nella pensosa superiore serenità in cui anche le più agitate immagini della vita

sono dappertutto quasi istintivamente assunte; nelle trasparenze spirituali in cui ogni massa d'ombra e di opacità sempre tende a disciogliersi; nella naturale e, per così dire, congenita adeguatezza con cui, quasi per un processo semplice di interna necessità, l'ispirazione si risolve in poesia, nel senso di sovrano agio che sempre domina nella poesia anche quando questa si solleva al più alto volo o si tende fino all'ultimo schianto; nella imperturbata libertà di movenze e spontaneità di respiro con cui la poesia si disnoda e svolge così che sembra "essersi fatta da sé": nella fluida levità delle modulazioni e nella limpida purità delle forme in cui lo spirito del poeta — pur dinanzi di una vita che è perenne inappagamento e sempre nuovo dramma — si presenta placato, come se entro di sé, in precedenza, già ne avesse superato ogni peso. È come se, da un centro di osservazione profondo e con vaste visuali, un occhio aperto e pieno di una sua quieta interna luce contempli la realtà umana e la vita universale; e tutte le cose, rispecchiandosi, riposino entro quella luce. Precisamente in questa "forma interna" — varia di atteggiamenti ma sempre coerente a se medesima — l'opera ha la sua vivente unità. E solo in secondo piano rispetto a essa, e, per così dire, in sottordine, appare l'esteriore unitaria trama di svolgimento lungo la quale i successivi momenti della poesia si dispongono: irregolare e disuguale nei suoi sviluppi, instabile e in molti punti discontinua, questa — sebbene offra al poema l'indispensabile intelaiatura — è poco più che un filo conduttore attraverso il multivago labirinto della poesia. Goethe medesimo, in una lettera a Schiller, paragona una volta, scherzosamente, per questo riguardo, il suo poema a una "famiglia di funghi" ["eine grosse Schwammfamilie"], i quali "appartengono a un unico insieme" perché son nati tutti nello stesso suolo dalla stessa semente, ma han ciascuno una propria autonoma esistenza: il suo gusto classico se ne impensieriva, ma quella sua opera era nata e continuava a nascere così, ed egli non ci poteva far nulla. Quel che però Goethe, scrivendo, forse non pensò, è che, d'altra parte, precisamente per questa sua interna particolare struttura, si sono aperte al *Faust* alcune delle sue più grandi possibilità creative. Anzitutto soltanto in questo modo — per le profonde pause che necessariamente vennero ad aprirsi fra l'uno e l'altro dei suoi successivi momenti — il poema ha potuto accogliere in sé, senza subirne eccessivo perturbamento, tanti diversi accenti e tante diverse visioni di vita, e han potuto coesistere insieme, in uno stesso

mondo di fantasia, “senza incorrere in incompatibilità di carattere”, Mefistofele e Margherita, Marta e Elena, Wagner e Euforione, le streghe della notte di Valpurga e gli angeli del Paradiso, Faust chiuso fra le anguste pareti del suo studio e Iddio Signore degli spazi infiniti. In secondo luogo, e soprattutto, soltanto così — per il continuo aprirsi di dirette prospettive in profondità dietro ogni singola situazione anziché unicamente dietro l'insieme dell'opera — ha potuto avvenire che dappertutto circoli nel poema, fra scena e scena, fra immagine e immagine, come naturale atmosfera, quel “sentimento immediato e costante delle cose eterne”, la cui onnipresenza costituisce forse la peculiarità più specifica e di più vasta risonanza che il *Faust* possenga. Si è trasportati in un mondo in cui il mistero ultimo della vita è sentito così vicino e presente, così immediatamente percepibile che tutti i consueti rapporti di valore ne vengono rovesciati, tutte le cose — pur serbando il loro volto — ne vengono immerse in luci impensate e nuove, quasi di magia. Il più umile particolare — il sospiro di Margherita per la madre che è sempre “così accurata” [“so akkurat!”] — può acquistare a un tratto, come rivelazione di un'anima, un valore di realtà spirituale così grande quale non è maggiore quello di Elena che torna per breve ora con la sua anima antica a nuova vita: la più “reale” delle situazioni — Faust che lascia cadere dalle labbra la coppa del veleno quando gli giunge il suono a festa delle campane della mattina di Pasqua — può apparire, nella sua semplicità, per il modo come si svolge, un miracolo così grande, quale non è maggiore quello di Faust che scende alle Madri, nel mondo delle cose non nate, fuori dello spazio e del tempo. Fra la realtà e il mito la linea di demarcazione svanisce: anche la realtà, tal quale è, con tutti i suoi connotati, si trasfigura internamente così che il trapasso nel mondo del mito, quando avviene, è appena sensibile. D'episodio in episodio — in variazioni sempre rinascenti — la poesia del *Faust* rinnova ogni volta, in sempre diverse e nel loro ultimo risultato sempre convergenti esperienze, questo processo spirituale. — La “Dedica” — a cui doveva corrispondere, al termine del poema, un'altra lirica, già composta e poi eliminata, dal titolo: “Congedo” [“Abschied”] — ne presenta il riflesso entro l'anima del poeta medesimo, evocando direttamente il processo creativo da cui la poesia nasce: il superamento di tutto ciò che vi è di soggettivo nelle esperienze personali (“il mio dolore risuona per le folle ignote”), il dileguare

di ogni realtà immediata e contingente e il sorgere di una nuova e più verace realtà interiore (“ciò che posseggo, mi appare come da lontano; e ciò che svanì divien per me cosa vera”). Il “Prologo sul teatro” — attraverso la contrapposizione dei punti di vista del poeta, del direttore-impresario e dell’attore — ripropone lo stesso problema con riferimento ai rapporti che intercedono fra la poesia e le esigenze pratiche del teatro, fra la poesia pura e la “gioia dell’illusione scenica”, fra la poesia pura e la totalità della vita. Poi, d’un balzo, stabilite in tal modo le opportune visuali, creata spiritualmente una consona atmosfera, il poema vero e proprio incomincia, con uno dei momenti di più alto volo a cui la poesia di Goethe si sia mai sollevata: il “Prologo in cielo”. Nell’inno che gli Arcangeli a gara innalzano alla potenza di Dio e alla magnificenza del Creato, spira veramente la poesia degli spazi infiniti “al cospetto dell’Eterno”; e dinanzi a questa immensità di sfondi, nel remoto arcano angolo di mondo in cui si svolge, quale potente risalto acquista — con il suo caldo accento di simpatia umana — il colloquio fra il Signore e Mefistofele intorno al “problematico” Faust, “il cui agitato cuore in nessuna cosa vicina, in nessuna cosa lontana può trovare pace”! Il colloquio è stato suggerito a Goethe dal *Libro di Giobbe*; ma una profonda rivoluzione della coscienza moderna si annuncia nel colloquio come “un fatto compiuto”: i cieli astratti della teologia si sono definitivamente allontanati; e, fra la bonarietà serena e sorridente del Signore e l’ironia scanzonata e piena di malizia — ma arguta piuttosto che corrosiva — di Mefistofele, è tutta un’indiretta rivendicazione dei valori umani che si compie. Mefistofele medesimo sta ormai anch’egli, personaggio gradito, fra i “famuli” del Signore; e la sfida che egli lancia — di “far traviare Faust e condurlo a perdizione” — ha l’esito segnato nell’attimo stesso in cui nasce: pur così fragile di forze, inquieto e discorde, l’uomo porta direttamente dentro di sé, “nel suo oscuro impulso”, insieme con le ragioni del suo dramma, anche la “luce di coscienza” che lo guida a salvezza. Dal cielo da cui si stacca come individuale transeunte dissonanza nella divina armonia, il dramma di Faust è così respinto sopra la terra. E le prime tre scene della “Prima parte” — dal monologo di Faust nel suo studio fino alla conversazione con Wagner — ne enucleano i termini con esplosiva elementare potenza. Non si tratta soltanto del “fallimento della scienza”, della “insufficienza della nostra capacità di conoscere e di sapere” — come spesso si interpreta —: nulla

sarebbe piú lontano dallo spirito di Goethe, per il quale invece, come per Leonardo, “l’uomo deve indagare ciò che è investigabile e chinare il capo con reverenza dinanzi a ciò che è inesplorabile”. Ciò che Faust chiede allo studio non è, in realtà, soltanto “scienza” — “scienza scopo a se stessa” — ma è una “nuova dimensione” della vita, un “dilatarsi degli orizzonti umani fino a comprendere in sé l’universo”. Perciò egli lascia così risolutamente i libri e si volge alla magia. Il tono realistico dei “Knittelverse” nel primo monologo — “Studiato ho ahimé! filosofia” — non deve trarre in inganno: l’impostazione della scena non è realistica ma magica o, per lo meno, tale da includere in sé come prima esigenza la magia. Quando Faust ha aperto il libro magico di Nostradamus, e, attraverso il segno del macrocosmo, ha potuto spinger lo sguardo al di là delle apparenze nell’infinito armonioso operare della natura, qual è difatti il grido che prorompe dalla sua anima “luminosa di felicità” — “Bin ich ein Gott?” esclama: “Sono io dunque un Dio?”, — quella, ecco, è la sostanza vera della sua aspirazione: qualcosa che soltanto in Dio può essere realtà. L’uomo può trovarsi innanzi il piú stupendo degli spettacoli, ma è sempre “ahimé! soltanto uno spettacolo!”. E nessuna virtù di magia può aiutare l’uomo a varcare la vietata soglia. Anzi, nemmeno le forze di natura operanti sopra la terra — e quindi le piú vicine, fra tutte, all’uomo — possono identificarsi, unificarsi con la sua vita. L’uomo le può indagare e riconoscere perché appartengono al mondo della sua esperienza; e Faust può perciò, con la sua parola magica costringere lo Spirito della Terra, che ne è l’incarnazione, a comparirgli davanti; ma quando, questi, costretto dal suo richiamo, appare nella fiamma, egli non ne sopporta la vista: — “Schreckliches Gesicht!”, “Terribile visione!”. — Anche lo Spirito della Terra, pur nel suo limitato mondo, incarna in sé forze cosmiche: dappertutto presente, in ogni tempo operante, crea — non subisce — la vita e la morte. Che cosa può essere mai l’uomo con le sue fragili forze individuali, di fronte a lui, di fronte a uno Spirito che “al telaio scrosciante del Tempo, tesse in eterno la veste vivente della divinità?”. — “Tu rassomigli allo spirito che tu comprendi, non a me!” — dice lo Spirito della Terra a Faust, sprezzantemente, prima di sparire. Così le alte onde, che lo slancio dell’anima di Faust verso la vita senza limite aveva sollevato, ricadono su se stesse; e la poesia ritorna ai toni realistici da cui aveva preso gli inizi, ritorna fra le quattro pareti dello studio-labora-

torio, dove riceve ora anche una sottolineatura umoristica dal colloquio che Faust ha con Wagner, il “famulus”, dal cuore buono e dalla mente corta, il bravo discepolo e assistente e futuro professore, per il quale quelle quattro pareti sono tutto il mondo. Nella sua veemenza di tensione drammatica, il gruppo di scene è di una potenza grandiosa: il problema faustiano — il tendere senza tregua alla più alta, vasta, intensa esistenza — vi prende corpo nella sua assolutezza, in relazione non a questo o a quell’aspetto ma alla totalità della vita. E una posizione analoga si rinnova in certo modo anche nella scena seguente, nel cosiddetto “secondo monologo”, ma in una nuova tonalità. Faust non è più dominato da istintivi impulsi ed emozioni immediate: tutta la sua vita è portata dal poeta sopra un piano di consapevolezza riflessiva: Faust “sa” la vanità di tutte le sue più profonde aspirazioni: e quanto più “sa”, tanto più s’immerge in quel pensiero; e in quel pensiero tutto il suo sentimento della vita si appesantisce, lentamente ma inesorabilmente, fino a che le forze interne di resistenza vengono meno e non c’è più che una via d’uscita, la morte. Tutto il “monologo”, che riprende a uno a uno i motivi e, spesso, persino singole immagini delle scene precedenti, trasponendoli in un pacato tono meditativo, non è che questo processo puramente interiore di un’anima che va a fondo, fino all’estremo naufragio, dentro se medesima; cosicché, quando Faust, in preda alla sua certezza desolata e senza speranza, solleva infine alle labbra la coppa col veleno, quel gesto, non legato a nessuna causa specifica, sembra salire, stranamente calmo, lento, su dalle profondità della sua natura come un qualcosa di necessario, fatale. E per la medesima ragione acquista così stupenda poetica verità il miracolo di Faust, che improvvisamente — udendo nella mattina primaverile lo scampanare festoso e i cori liturgici di Pasqua, — con un rovesciamento totale del suo stato d’animo, si sente ridonato alla vita. Non un motivo personale ma il sentimento sconcolato del comune destino degli uomini lo aveva condotto alle soglie della morte: non un motivo personale ma il sentimento dolce di un’intima letizia comune a tutti gli uomini libera la sua anima da ogni peso: antichi ricordi risalgono nella memoria, immagini di innocenza, di gioia, di serenità: ecco: anche questo c’è nel mondo degli uomini: Faust si arrende: dal ciglio “la lagrima sgorga, la terra lo possiede di nuovo” [“Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!”]. E “Faust uomo tra gli uomini” è il tema della scena successiva,

nel pomeriggio di Pasqua, fuori della Porta della città. È un quadro di vita popolare, nella maniera dei Fiamminghi. La folla in festa che sciamava per tutte le vie, in tutte le direzioni: gente di tutti i ceti, di tutte le età: chi ride, chi scherza, chi canta, chi balla: si beve all'osteria, si ragiona, si va in barca: dovunque lo sguardo si spinga, dappertutto sono uomini liberi dalle preoccupazioni abituali, che si svagano ognuno a suo modo, secondo la sua natura; e su tutto e tutti splende la luce della primavera, in tutto e tutti vibra l'ebbrezza della primavera. Nei lineamenti del paesaggio ampio, aerato, vario eppure in sé conchiuso, nella distribuzione delle note di colore che avvivano la visione di tutta quella folla in libertà e in movimento disperso, il quadro è di una infallibile sicurezza di composizione. E appunto perciò tanto maggiore impressione produce la figura isolata di Faust, col suo incedere lento, stanco: "Nur wenig Schritte noch hinauf zu jenem Stein" ("Pochi passi ancora su, fino a quella pietra"): sembra un verso che non finisca più, tanta è la stanchezza; attarda e appesantisce il respiro. "Liberati dal ghiaccio sono fiumi e ruscelli": anche Faust per un attimo è stato preso dall'incanto; e la descrizione che fa della vita in risveglio nella natura e negli uomini è un brano di serena altissima lirica. Ma invano anch'egli ripete: "qui sono un uomo, qui posso esserlo!"; in realtà, da quella folla che gli si raduna intorno con reverenza per fargli omaggio, egli è e si sente intimamente distaccato, se non diverso: anch'egli è sensibile alla bellezza del mondo, alle gioie della vita; ma "un'altra anima" dentro di lui è incessantemente protesa verso l'Ineffabile, l'Irraggiungibile; e nel "contrasto fra le due anime" la sua esistenza è perennemente dibattuta. Egli non sa staccarsi dalla terra e non può trovarvi pace. Il patto con Mefistofele, che condurrà Faust a gettarsi a capofitto nel vortice dei godimenti, si avvicina: Faust è maturo per la decisione. Molte volte è stato posto il problema per quale ragione Goethe — dopo il ritorno di Faust in casa — abbia ritenuto necessario di spezzare la discussione del patto in due scene successive, le quali si svolgono tutte e due nello stesso ambiente, fra gli stessi interlocutori: non poteva spicciarsi in una volta sola? In realtà si tratta di due scene bene distinte, di diversa ispirazione e impostazione. La prima, che si riannoda direttamente a "Volksbuch" del Pfitzer, è destinata propriamente non alla discussione del patto — che vi è appena accennato — ma alla presentazione del "diavolo Mefistofele"; ed è tenuta in uno stile

tutto suo particolare, adatto allo scopo: fantastico-grottesco. Quel diavolo che dapprima, sotto aspetto di can barbone, scodinzolandogli intorno, segue Faust nell'ora del crepuscolo alla fine della passeggiata e poi, nello studio, dietro la stufa, quando Faust fa gli esorcismi, sbuffa e suda, e a un tratto, vien fuori trasformato in scolaro vagante; e poi, dopo aver fatto scherma di dialettiche sottigliezze con Faust intorno al bene e al male, alla luce e alla tenebra, s'accorge che non può più uscire perché il pentagramma sulla soglia, che al di fuori era aperto, è invece chiuso al di dentro, e allora dopo avere addormentato Faust in una visione di voluttuose delizie, chiama in soccorso i topi — suoi sudditi come le rane, le mosche e le cimici — perché gli rosicchino la punta del pentagramma anche dal di dentro, e così se la svigna: quel diavolo, con la sua estrosa vitalità, è, sí, demoniaco ma in atteggiamenti spassosi, burleschi, in cui la fantasia del poeta si è scapricciata a suo talento. Quanto mutato invece è il tono della scena seguente, la quale ha veramente per oggetto la stipulazione del patto! Tutto vi è serio, grave. Mefistofele vi appare nel suo costume definitivo di cavaliere spagnolo — abito rosso, attillato, con guarnizioni d'oro; mantellina di seta rigida; piuma sul cappello e spadino lungo al fianco —; ma scherza poco, e con discrezione, per lo meno fino a quando non è sicuro di sé e non tiene in mano il patto debitamente firmato. Chi domina la scena è Faust. “Troppo vecchio per potersi accontentare di illusioni, troppo giovane per poter essere senza desideri”, è in una condizione di spirito che oscilla fra una prostrazione — in cui nulla più lo interessa — e una disperazione che lo induce a tutto maledire: Mefistofele gli offre di legarsi a lui, di fare in ogni cosa la sua volontà in questo mondo, se per l'altro mondo egli è disposto a cedergli la propria anima: perché no? “Da questa terra scaturiscono le sue gioie e questo sole risplende sopra i suoi dolori”; e l'aldilà è lontano e ignoto. Purché egli possa vivere su questa terra la “sua” vita! Non è che egli si attenda da Mefistofele ciò che Mefistofele non gli potrà mai dare: la sua anima è, per questo riguardo, senza illusioni: egli sente che non giungerà mai — secondo i termini convenuti dalla scommessa — il momento al quale la sua anima possa dire: “Arrèstati”, completamente placata. Ma durante tutto il colloquio la dinamica degli stati d'animo di Faust si determina e precisa in un crescendo continuo; e la decisione di firmare il patto è il risultato naturale di questa logica interna del sen-

timento. Qualunque sia l'avvenire che l'attende al fianco di Mefistofele, qualunque sia il destino che l'aspetta al varco al compiersi della scommessa, quel che importa a Faust è di far tacere la sua interna inquietudine; e la voluttà dei sensi e il rumore del mondo e la vicissitudine stessa delle cose contingenti nel loro divenire vertiginoso che non ha tregua, lo attraggono perciò in sé e per sé, come una ebbrezza che lo travolge, come un fascino di abisso. Perciò egli firma, sebbene senza slancio e senza grandi speranze. Firma col sangue. Ma Mefistofele, che per tutta la scena era rimasto in secondo piano prima che cominci per Faust la nuova vita, si prende la rivincita e domina, lui, per un attimo, la scena, nel "Colloquio con lo Studente"; e, come alla prima apparizione davanti a Faust s'era mostrato nella sua fantastica natura di demone, così ora, indossata la toga di Faust, si mostra nella sua qualità di "compagno dell'uomo": umano di aspetto e di intelligenza, tanto che lo Studente di nulla dubita; ma insidioso; ironico a molti fondi nelle mete recondite della sua ironia e sempre a mezza strada fra il vero e il falso, fra il serio e il faceto, in tutto quel che dice: "maestro del doppio gioco", arguto sempre e spesso equivoco. L'aurea sentenza che dà come viatico allo Studente è: "Grigia è ogni teoria e verde è l'albero d'oro della vita!"; e il motto che scrive nel suo Diario, nel momento del congedo, è: "Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum!". Poi, gettato il mantello sopra le spalle di Faust lo trasporta via con sé. — È incominciato il grande viaggio. E la prima tappa è la Cantina di Auerbach, ben nota nella leggenda faustiana e ben nota anche a Goethe personalmente quando studiava a Lipsia. Quattro studenti sono seduti intorno a un tavolo: rappresentanti dei quattro "gradi accademici" consueti nelle società studentesche: bevono, ridono, si bisticciano, cantano, sghignazzano. È ancora una volta un "quadro alla fiamminga", ma nell'aria stagnante di un'osteria. È la vita del materiale godimento: grassa e bonacciona, ma senza idealità, senza luce. In verità non per questo Faust ha messo a repentaglio la salute eterna della sua anima! Mefistofele medesimo sembra bensì prendere parte alla baldoria — tanto che alla canzone di Brander sul "gatto che crepa per aver mangiato il veleno" accompagna una canzone sulla "pulce a corte" —, ma lo fa per prendersi gioco dei quattro compagni, e, alla fine, con un sortilegio, li lascia, ciascuno con il naso del proprio vicino in mano. Che cosa occorra, anche in queste basse sfere, per interessare Mefistofele, si può inco-

dissolvi”, inteso non piú soltanto negativamente come delusione e stanchezza, voluttà di annientamento, ma positivamente come sentimento di liberazione, raggiungimento di compiuta armonia, “ebbrezza d’infinito”: — estasi nell’amore e in Dio. I primi tre inni s’accentrano intorno al motivo dell’estasi d’amore e cantano “l’eternità della notte nuziale”, quando “la festosa luce del giorno si è spenta e nel cielo splende il sole della notte: l’amata”: il primo inno enuncia, per cosí dire, il tema della poesia, e, movendo da un’aerata fresca descrizione del mondo allietato dai raggi della luce, presenta tuttavia la Notte come la sola “iniziatrice alla vita profonda”, la quale “apre occhi infiniti dentro di noi, capaci di veder piú lontano che le piú pallide remotissime stelle”, e conduce al poeta la sua dolce amata: “Ecco, son desto... Son tuo e son mio... Consuma nella spirituale fiamma il mio corpo, affinché in abbraccio eterico piú intimamente io con te mi confonda!”; il secondo inno intesse una trama di variazioni intorno al “sonno eterno”, levitante “notturno” elemento che dappertutto è immanente dove è un germe di ebbrezza — “nel succo dell’uva, nell’olio della mandorla”, nell’essenza del fiore, nel tenero cuore della fanciulla che si desta all’amore —; il terzo inno evoca direttamente l’apparizione di Sofia — “La visione del 13 maggio” — ma in luce di mito, su sfondi arcani immensi, fuori delle leggi dello spazio e del tempo: “negli occhi di lei riposava l’eternità”; “egli pianse al collo di lei estasiati lagrime”; “i millenni passavano dileguando nelle lontananze, come turbini”. La poesia raggiunge cosí il suo piú alto pathos. Poi, con i tre inni successivi, l’accento si sposta, a grado a grado ma sempre piú decisamente verso tonalità religiose. D’importanza centrale per l’intero ciclo è l’inno quarto, nel quale i due grandi motivi — l’amore e la religione, l’amore per Sofia e il culto di Cristo — si congiungono e si immedesimano: la passione infonde il suo ardore voluttuoso nei fervidi slanci del religioso sentimento, e l’esperienza mistica riflette nell’ebbrezza d’amore la chiarezza della sua fiamma: e un unico canto esprime i due stati d’animo insieme fusi in una sola trascendente felicità: “Io giaccio inebriato — nel seno dell’amore. — Una vita infinita — fluttua potente entro di me — ...Della morte io sento — l’onda che ringiovanisce — in balsamo ed etra — si trasforma il mio sangue”. L’inno quinto è una celebrazione della religiosità cristiana che — al di là della pagana serenità antica — ha ricevuto da Gesù — “morto in Croce nei suoi

giovani anni dopo aver vuotato il calice oscuro di dolori indicibili” — la rivelazione di una vita piú alta, in seno a Dio, beata nell’eternità della morte: “Ondeggia la vita in plenitudine — come un infinito mare. — Solo ‘una’ notte di voluttà — un poema eterno — e per noi tutti il nostro sole — è il volto di Dio”. L’inno sesto è, in certo modo, la conclusione del ciclo: s’intitola “Nostalgia di morte” e va al di là della pura effusione lirica di carattere individuale: è tutto in versi e ha intonazione corale: è “sentito” come espressione di vita religiosa di una comunità e già prelude agli *Inni sacri*: “a sé ci chiama la dolce sposa: a sé ci chiama Gesù, l’amato. — Confortiamoci: già il crepuscolo della sera si scolora — per gli amanti, per gli afflitti. — Un sogno spezza le nostre catene — e tutti ci accoglie il Padre al suo seno”. Sono, nell’insieme, pochi motivi, insistenti, che sempre ritornano. E le parole in cui si esprimono sono semplici, candide, confidenti — come sempre in Novalis. Ma basta gettare uno sguardo alle *Notti* di Young — di cui ricorrono alcune immagini e frasi — per riconoscere l’“incomparabilità” della poesia. È creato, d’un colpo, come per miracolo, dopo Goethe, un nuovo linguaggio — con valori ritmici armonici che quasi sommergono entro di sé ogni altro valore di stile, con immagini che balenano e s’inseguono dissolvendosi le une nelle altre, con prospettive che si perdono nell’infinito, e luci e colori che sfumano e svaniscono in una comune atmosfera di mistero che tutto avvolge —. È una prosa lirica portata a quell’ultimo limite, al di là del quale piú non è che la musica. E per la prima volta l’anima romantica ha “liberato da sé il canto delle proprie misteriose profondità”. E per tutto il secolo ne è durata la risonanza, fino alla “notte del second’atto” del *Tristano* di Wagner, al “Canto di mezzanotte” di *Zarathustra*...

FRIEDRICH VON SCHLEGEL
(1772-1829)

Dialogo sulla poesia [*Gespräch über die Poesie*]. Saggio uscito nel 1800. È un documento vivo di quel “salotto letterario romantico” che costituí parte integrante di tutto il movimento. Amalia (Carolina Schlegel) ospita un gruppo di amici: Camilla (Dorothea Veelt), Marco (August Wilhelm von Schlegel), Ludovico (Friedrich von Schlegel), Lotario (Nova-

lis), Antonio (Schelling) e Andrea. Questi cominciano a disertare e leggono alcuni saggi che mirano a definire esteticamente i “generi poetici”, finché Amalia invita a lasciare questo terreno di sterile dottrina per andare verso la libera natura, e Ludovico legge l’importante saggio “Sulla Mitologia”, dove deplora l’inferiorità della poesia moderna che non sa generare il suo mito dalla contemplazione della natura attraverso la scienza. Sorge allora Lotario a definire qui la “poesia della poesia”, o “poesia romantica”, come quella che accoglie in sé ogni intimo mistero che nella e dalla natura si esprime: la magia (parla infatti il Novalis), il magnetismo, il galvanismo, la fisica che commuovono tutti gli spiriti del tempo (non escluso il Goethe). “Tutti i divini giochi dell’arte sono soltanto lontane imitazioni dell’infinito gioco del mondo, dell’opera d’arte che crea se stessa”. Antonio legge poi la celebre “Lettera sul Romanzo” in cui definisce come “romantico” ciò che “rappresenta in forma fantastica una materia sentimentale”, dove il sentimentale non va confuso con uno sdolcinato sentimentalismo, ma si fonda sull’Amore, “geroglifico dell’Unico eterno Amore e della santa pienezza di vita della creatrice natura”. La fantasia e l’ironia ne sono l’espressione artistica. Si conclude definendo la forma perfetta del romanzo, inteso come confessione, “composto di narrazione, canto e altre forme ancora”, così come lo ritroviamo nella *Contessa Dolores* dell’Arnim, nella *Cronaca di uno scolaro vagante* e nel *Godwy* del Brentano e in molti altri, non escluso il *Guglielmo Meister* del Goethe, al cui confronto non reggono i precedenti. Questo dialogo fondamentale per il Romanticismo, soprattutto nella formulazione dei nuovi ideali di poesia che risentono l’influsso dello Schleiermacher e nella conclusione che riguarda il romanzo, pone le basi teoriche per le quali la natura e ogni attività umana, vita, pensiero e sentimento, vengono sublimati in poesia, spunto che sarà fecondo in tutto il secolo e riaffiora anche oggi, eterno momento universale.

HEINRICH WILHELM WACKENRODER
(1773-1798)

Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell’arte [*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*]. Volumetto che, uscito anonimo a Berlino nel 1797, costituisce in-

sieme con le *Fantasie sull'arte* tutta l'opera di Wackenroder. Spiritualmente e cronologicamente Wackenroder appartenne al primo gruppo romantico del cosiddetto "cenacolo di Jena" con Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Novalis, e Ludwig Tieck. Ma, in realtà, Wackenroder visse quasi isolato: unico legame con gli altri fu Tieck, di cui Wackenroder fu amicissimo e col quale esiste un interessante *Epistolario* (1792-1793). Già nell'epistolario, anche per effetto del tipico contrasto con Tieck, il lettore assiste al formarsi di un'anima delicata, sensibilissima alle variazioni dell'esterno, alle simpatie del tempo, ma anche timida, diffidente di fronte alle complicazioni e alle esagerazioni, ardente nel desiderio di fare, d'istruirsi, di creare artisticamente e insieme timorosa di lasciarsi deviare, presagendo la salvezza solo nella sensibilità del proprio temperamento. Da questa sensibilità nascono chiare e decise, nonostante tanta timidità e tormento, le principali due affermazioni delle *Effusioni del cuore* che avrebbero poi avuto storicamente la loro importanza: l'affermazione cioè, nel campo teorico, dell'arte come miracolo inaccessibile alla ragione, e l'indicazione, che al suo tempo fu una scoperta o almeno una rivalutazione importante, dell'arte medievale tedesca, specialmente di Dürer. Senza dubbio nella prima affermazione ebbero influenza molte delle teorie, le quali, piuttosto che essere contemporanee di Wackenroder, lo precedettero di qualche anno: soprattutto l'irrazionalismo di Hamann. Ma la radice è da ricercare in un temperamento genuinamente religioso, nella posizione personale di Wackenroder che sentiva l'arte come folgoramento divino, alla quale disperava di poter arrivare. Affermazione ingenua che di fatto negava la possibilità d'ogni critica, ma che, come espressione del tempo e come contrasto all'intellettualismo che per altra via e contemporaneamente si andava formando, riassume nettamente uno degli aspetti del romanticismo: quello del sentimento o meglio della sensibilità per l'arte.

FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING
(1775-1854)

Esposizione del mio sistema [*Darstellung meines Systems*].
Esposizione sistematica del pensiero del filosofo, quale si era maturato al termine della prima fase del suo sviluppo; com-

parsa già a puntate sulla "Zeitschrift für Spekulative Physik" (1800-01), e poi in volume incompleto nel 1802, era considerata da Schelling come il documento che con più fedeltà esprimeva il suo pensiero, e in cui si rivelava in tutta la sua portata la filosofia dell'identità assoluta. In essa Schelling ha seguito il metodo dimostrativo matematico, di dedurre la filosofia da definizione e assiomi, analogamente all'*Etica* di Spinoza alla quale dichiara nella Prefazione di avvicinarsi maggiormente in quest'opera. Il sistema dell'identità assoluta, o teorica dell'identità, è un idealismo trascendentale che vuol fare uscire ogni scienza non più dal principio troppo esclusivo dell'"io", né dalla natura, ma da un principio più elevato, dall'assoluto che contiene in sé l'Io e la Natura. È un idealismo e un realismo insieme, ricondotti al punto di vista superiore dell'Assoluto, che non è né Spirito né Natura, né infinito né finito, né essere né conoscere, né soggetto né oggetto, perché in esso tutte le opposizioni e diversità e separazioni si confondono e scompaiono: è l'assoluta identità dell'ideale e del reale, l'assoluta indifferenza del differente, dell'unità e della pluralità: è l'"Uno" universo, la totalità. Fuori dell'assoluta identità, nulla realmente esiste: nulla quindi di finito è in sé: tutto ciò che è, è l'identità assoluta e il suo sviluppo, che ha luogo per opposizioni di termini, come i due poli in una calamita. Questo distaccarsi dell'Assoluto dalla sua immobile uniformità è chiamato da Schelling rivelazione spontanea, o caduta delle idee da Dio. Donde tre proposizioni principali: 1) non esiste che un solo essere, l'Identità assoluta: ogni differenza tra le cose è puramente quantitativa, non qualitativa, e consiste nel predominio in ogni essere della soggettività o dell'oggettività, dell'ideale o del reale, due poli opposti di una stessa attività; 2) l'Essere assoluto non è causa dell'Universo, ma è l'Universo stesso, e si rivela nella generazione eterna delle cose, che costituiscono le forme singole di questo essere unico, il quale però è solo nella Totalità; la Natura quindi non è morta, ma vivente, e divina come l'ideale, e indistruttibile; 3) questa manifestazione dell'Assoluto s'è prodotta per uno sviluppo di cui la scienza è la ricerca: essa è quindi un'immagine dell'Universo, in quanto deduce le idee delle cose dal pensiero fondamentale dell'Assoluto, secondo il principio d'identità nella triplicità, riproducendo in questa costruzione ideale che s'identifica con la filosofia i gradi della natura, cioè la successione delle forme che riveste successivamente. Il culmine della filosofia si raggiunge quando nella pluralità e nella

diversità non si ravvisa che una forma relativa, e in questa forma l'identità assoluta. Lo schema generale della costruzione di Schelling è dunque l'Assoluto, il Tutto nella sua forma prima (Dio), che si manifesta nella sua forma secondaria, la Natura, nei due ordini del Relativo: Reale e Ideale, sotto le rispettive attività o potenze: Peso-Materia; Luce-Movimento; Organismo-Vita; Verità-Scienza; Bontà-Religione; Bellezza-Arte. Al disopra, come forme riflesse dell'Universo, si collocano: l'Uomo (Microcosmo) e il Sistema del Mondo (o Universo Eterno); a cui corrispondono lo stato e la Storia. Però la serie ideale è qui solo annunziata, ché, come nella costruzione della serie reale sono state fissate tre potenze per la natura organica in corrispondenza col dinamismo della natura inorganica, così si farà nella costruzione della serie ideale per la natura spirituale, con preponderanza del fattore soggettivo. Alla luce, elettricità, chimismo, risponderanno: conoscenza, azione, arte; cioè intelletto, volontà (libertà) e genio, corrispondenti alle idee di verità, bontà e bellezza. È ciò che farà nel *Bruno* (1802), complemento dell'*Esposizione*, e nel *Sistema dell'intera Filosofia* (1804), nel quale sotto l'impulso di Spinoza costruisce un'etica deterministica. L'*Esposizione* è però appesantita in gran parte da fantastiche analogie pseudo-scientifiche protratte fino a minuziosi particolari. La materia sarebbe un corpo senz'anima, senza il peso che imprime alla massa movimenti, espressione dell'affinità della massa per la sostanza assoluta. Il magnetismo e l'elettricità sono due deviazioni opposte dell'identità assoluta; l'una fa espandere l'essere in termini contrari, l'altra riduce le opposizioni. L'identità assoluta costringe l'intenzione a fare la somma algebrica di queste due deviazioni: il che ha luogo nel processo chimico, che fa cessare la differenza su cui riposa l'elettricità, e via di seguito. Il sistema dell'identità assoluta, nonostante le manchevolezze e l'oscurità dell'*Esposizione*, è considerato la conquista veramente originale fatta da Schelling nel terreno della filosofia: egli riunisce il soggetto e l'oggetto nell'assoluto che è il loro punto d'indifferenza, e giunge ad affermare che l'uomo può avere una certa conoscenza di Dio, basata sull'identità dello spirito umano e dell'Essere.

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN
(1776-1822)

Fantasie secondo Callot [*Phantasiestücke in Callot's Manier*]. “Fogli del diario di un viaggiatore entusiasta”, pubblicati nel 1813. È la prima opera di Hoffmann, che, lanciata con un’abile prefazione di Jean Paul, tosto attirò sull’autore l’attenzione di tutti i tedeschi. Essa segna il passaggio dalla prevalente attività di saggista e di critico musicale, che Hoffmann aveva esercitato sino a quel giorno, a quella del novelliere, alla quale si dedicherà in seguito. Tengono ancora del primo i capitoli della I e II *Kreisleriana*, i quali attorno alla fantastica figura del direttore d’orchestra Kreisler (in fondo Hoffmann stesso, che fu per parecchi anni proprio quel direttore d’orchestra dalla fantasia incandescente, la scarsa flemma, gli entusiasmi come le ripulse violenti e incontrollati) compongono una serie di variazioni prevalentemente musicali. Così il capitolo sulla musica di Beethoven, così “Ombra amata” che esalta una voce di donna; i “Pensieri intorno all’alto valore della musica”; così il capitolo su un detto del Sacchini, che riesce a un parallelo tra l’opera italiana e l’opera di Gluck, con vantaggio della seconda. Talora, come nel “Macchinista perfetto”, la trattazione è fatta su quel tono ironico a Hoffmann assai caro; mentre “Il club filarmonico di Kreisler” ci offre una trattazione quasi tecnica di problemi musicali, con spunti umoristici. Hoffmann novellatore appare in sei racconti: “Il cavalier Gluck”, gustosa colorita evocazione del grande musico, rinato nella Berlino di Hoffmann, che contiene il famoso discorso “dei tre regni”, del reale, del fantastico, della conquistata armonia. “Don Giovanni” dove il personaggio del gran seduttore è rappresentato nel suo oscillare tra il sublime e l’abbietto, e donna Anna come la forza dell’amore che purifica, ma che è perduta dal potere diabolico. Per la prima volta Hoffmann ricorre all’artificio di mescolare la realtà all’illusione: donna Anna compare nel palco di prosenio dove il “viaggiatore entusiasta” solo e non visto assiste alla rappresentazione. Il loro dialogo pone tra i due un misterioso vincolo nel quale amore e arte s’intrecciano; ma il dí seguente, attraverso i frivoli discorsi della mensa d’albergo, il viaggiatore apprende che la squisita cantante è morta quella notte stessa. “Le nuove vicende del cane Berganza” [*Die neuesten Schicksale des Hundes Berganza*] più che novella è una rapsodia dei motivi cari all’autore. Nel-

l'ambiente borghese in cui il destino ha portato Berganza, il cane del *Colloquio* cervantino, l'arte non serve che alla vanità della padrona di casa, dominata da istinti esibizionistici. Tra un poeta e un filosofo, Berganza è tratto a combinare una gustosa burla a questa signora, mentre nella sua ingenuità la giovinetta Cecilia incarna veramente una squisita immagine d'arte. Ma quando Cecilia, per ragioni di convenienza sociale, va sposa a un giovane corrotto e stupido, Berganza turba con un suo artificio la notte nuziale e tenta di liberare Cecilia. (Molti particolari sono autobiografici). "Il Magnetizzatore" ["Der Magnetiseur"] è una delle più cupe novelle hoffmanniane: un tale Alberto, che possiede l'arte di curare col magnetismo, se ne serve per far docile strumento della sua volontà una fanciulla fidanzata a un bravo giovane; la vittima muore all'ora stessa in cui dovrebbe sposarsi. Come al solito l'autore dà al dramma uno sfondo familiare, intrecciando all'elemento macabro pittoresche e simpatiche figure di secondo piano, che incarnano il buon senso e la sana gioia di vivere. Seguono "Le avventure della Notte di S. Silvestro" ["Abenteuer der Silvesternacht"]. Erasmo Spikher, lasciata in Germania la moglie e il figlioletto, va in Italia, meta dei suoi sogni. Qui, a un banchetto di artisti, conosce la bella cortigiana Giulietta e ne è preso irresistibilmente. Giulietta ha per compare uno stregone: il dottor Dappertutto; e per istigazione di questo Giulietta chiede all'amante di rinunciare alla propria immagine nello specchio. Stupore e scalpore desta da quell'istante la presenza di Erasmo, in qualunque luogo egli si mostri. Quando torna alla moglie anche questa lo respinge: tornerà ad accoglierlo e ad amarlo solo quando egli ricupererà l'immagine nello specchio. Jean Paul, nella citata prefazione, salutò con gioia quest'opera che prometteva alla Germania "un fiorire di quell'umorismo così rigoglioso in Inghilterra". "Il vaso d'oro" ["Der goldene Topf"] compreso nel terzo volume delle *Fantasie*, pubblicato nel 1814, è uno dei racconti migliori. Lo studente Anselmo, come i protagonisti della "Principessa Brambilla", è diviso tra l'aspirazione a una ragionevole felicità borghese, e l'impulso a una vita eccezionale e libera: la prima s'incarna per lui nelle nozze con la leggiadra Veronica, la figlia del conrettore Paulmann; la seconda nell'unione con Serpentina, l'ambigua e deliziosa figlia dell'archivista Lindhorst; essere misterioso, costui, ora regio impiegato e ora salamandra, ora autorevole come un re, ora emigrato come un

mago, ironico sempre; come la figlia sua che è ora una fanciulla bellissima e ora una serpicina guizzante tra i rami d'un albero. Così appunto ella appare per la prima volta ad Anselmo, mentre egli, in riva all'Elba, medita tristemente su una balordaggine che gli ha vuotato il borsellino, e lo ha privato di partecipare alla gioconda festa dell'Ascensione. È questo uno dei più vantati passi dello Hoffmann, uno di quelli in cui, sotto la sua magica penna, la distanza fra le cose animate e le inanimate si attenua fino a scomparire, e si produce l'esteriorizzazione quasi musicale di immagini, di suoni, di colori, di profumi e financo di emozioni. "Anselmo fu interrotto nel suo soliloquio da uno strano fruscio che saliva dalle erbe e s'insinuava fino ai ramoscelli e alle foglie dell'albero di sambuco. Ora pareva che il vento della sera scuotesse le foglie, ora che gli uccellini bisbigliassero fra i rami e saltellassero in qua e in là agitando le alucce. Poi fu un bisbiglio e un susurro, e pareva che i fiori dessero suoni come pendule campanelline di cristallo". A un tratto pare ad Anselmo che fra i rami corrano parole brevi e velate: "Guardò in su e scorre nel verde oro delle foglie tre piccole serpi rilucenti che si erano attorcigliate ai rami e allungavano le loro testine verso il sole occiduo". Quando una delle serpicine guarda Anselmo con dolci occhi umani, egli è preso dall'irresistibile fascino. Perciò accetta con gioia la proposta dell'archivista di recarsi a casa sua a copiare certi preziosi manoscritti. Tutto è prodigio in quella casa: dal vaso d'oro nella sala azzurra, al giardino coi pappagalli parlanti; ma soprattutto prodigiosa la metamorfosi in una fanciulla piena di fascino della serpicina scorta tra i rami del sambuco. Veronica però non rinuncia così facilmente al suo studente. Ella ricorre alla strega Lisa, che rappresenta il potere magico opposto a quello dell'archivista, come nel "Piccolo Zaches" il dottor Prospero Albano oppone la sua forza arcana a quella della canonichessa Rosabelverde. Ma i sortilegi di Lisa a nulla giovano. E Veronica, rassegnata, sposa l'ex-rivale di Anselmo, divenuto frattanto consigliere di corte, mentre Anselmo sposa Serpentina e la segue nel suo feudo al paese di Atlantide. A chi trovasse enigmatico il racconto, Hoffmann stesso ne svela il senso riposto: "E che altro è la felicità di Anselmo se non la vita in seno alla Poesia, alla quale il sacro accordo delle creature tutte si rivela come il più profondo senso della natura?".

I Fratelli di san Serapione [*Die Serapionsbrüder*]. Raccolta di novelle, pubblicata in quattro volumi fra il 1819 e il 1821. Prendendo lo spunto da un motivo autobiografico, Hoffmann fa narrare le singole novelle da sei amici che hanno preso come protettore san Serapione, perché si sono riuniti per la prima volta nel giorno della sua festa. I caratteri dei tre amici sono nettamente distinti, e mentre in tre di essi (Ottomar, Vincenz e Sylvester) sono riconoscibili tre amici del poeta, nell'appassionato musicofilo Theodor, nel capriccioso e incontentabile Lothar, creatore di favole fantastiche, e nel bizzarro Cyprian, che colleziona curiosamente casi di pazzia o che in ogni modo escono dal normale, abbiamo tre diversi aspetti della così complessa personalità di Hoffmann. È proprio a questi ultimi tre che Hoffmann pone in bocca la maggior parte dei suoi racconti. Valendosi della tecnica a cornice, tanto cara alla narrativa tedesca, Hoffmann presenta così in forma organica molte delle sue migliori novelle, già pubblicate separatamente in riviste. Esse (una trentina in tutto) sono di tono diversissimo, e sapientemente alternate: unica condizione posta è infatti che trattino di avvenimenti realmente accaduti al narratore, o che almeno abbiano per lui una indubbia realtà poetica. Essa non manca infatti neppure nella descrizione dei molti fenomeni soprannaturali che sono così spesso argomento dei racconti. Basterà ricordare, fra gli altri, "Le miniere di Falun", fantastica e spettrale rielaborazione di una nota leggenda. In tutte le novelle poi la realtà è descritta con grande immediatezza e interesse umano, anche quando si giunge ai limiti non solo del reale, ma anche dell'immaginabile, come ne "Gli automi" ["*Die Automaten*"], e nella grottesca storia "La scelta di una sposa" ["*Die Brautwahl*"], nella quale le più pazzesche assurdità avvengono in una casa borghese della Berlino contemporanea. Bisogna però notare che un elemento fantastico o soprannaturale, sia pur secondario o incidentale, non manca neppure nelle novelle più realistiche, anche se poi a volte, come nel divertente racconto "La corte di re Arturo" ["*Der Artushof*"], il mistero creato è poi distrutto, con romantica ironia, dal poeta stesso. L'interesse del poeta è specialmente attirato dalle curiose fissazioni e dalle manie degli uomini, che egli ci descrive ora in tono comico (per esempio, il consigliere Krespel, che fa aprire porte e finestre nella sua casa solo dopo averla costruita), ora ironicamente commosso ("Lo scolaro di Tartini" ["*Der Schüler Tartinis*"]) e ora tragico, come nella celebre novella "La signorina di Scu-

deri”, dove si narra, nella cornice della Parigi di Luigi XIV, la triste passione dell’orefice René Cardillac per i gioielli da lui creati, che lo spinge sino all’assassinio dei loro proprietari, per rientrarne in possesso. Diverse novelle, chiaramente localizzate nel tempo e nello spazio, raggiungono una speciale compiutezza che non è frequente nelle opere di Hoffmann, ed è dovuta a una ispirazione figurativa, che rende necessario un maggiore equilibrio nella distribuzione delle parti. Così per esempio “Doge und Dogaresse”, romantica storia d’amore fra i cupi splendori della repubblica di Venezia, e “Maestro Martino, il bottaio, e i suoi garzoni” [“Meister Martin, der Küfer, und seine Gesellen”], vivo quadro della Norimberga cinquecentesca vista attraverso la bottega di Martin, nella quale lavorano (apprendisti bottai per amore) i tre pretendenti della bella figlia del Maestro bottaio. Il color locale non manca neppure in “Signor Formica”, in cui assistiamo, in una atmosfera da opera buffa, alle estrose burle e alla vita romana di Salvator Rosa. Meno riuscito, da questo punto di vista, il famoso racconto “La gara dei cantori” [“Der Kampf der Sänger”], prima origine del *Tannhäuser* wagneriano. La sbrigliata fantasia dell’autore si compiace anche di favole fantastiche per grandi e piccini, come “Lo schiaccianoci e il re dei topi” e la semplice e profonda favola “Il bimbo straniero”, per quanto sia di meno immediata comprensione e meno adatta per i bambini, appunto per la tenuità dell’intreccio. In queste due favole, come anche nella terza, “La fidanzata del re” [“Die Königsbraut”], gli elementi più realistici sono legati ai più fantastici con una sconcertante inconseguenza, che forma appunto il loro fascino. Le novelle sono separate variamente da discussioni sulla musica o sulla letteratura, dalle quali si può ricavare l’estetica dell’autore, e da aneddoti di più immediato riferimento alla vita dei sei amici. Interessante è il profilo di Zacharias Werner, l’autore della *Croce sul Baltico*, tracciato da Theodor che, trascinato da una di queste discussioni, ne racconta la vita.

HEINRICH VON KLEIST (1777-1811)

Novelle [*Erzählungen*]. Sotto questo titolo Kleist pubblicò nel 1810 un primo e nel 1811 un secondo volume di novelle,

già apparse intere o in frammenti su riviste letterarie. Il primo comprende la novella piú importante, "Michael Kohlhaas", "La Marchesa di O." pure famosa, e "Il terremoto nel Cile"; il secondo raccoglie i racconti piú brevi: "Il fidanzamento in San Domingo", "La mendicante di Locarno", "Il trovatello", "Santa Cecilia o la potenza della musica", "Il duello". L'arte novellistica di Kleist non si avvicina né alla tradizione classica narrativa da Wieland a Goethe, né al pathos retorico delle narrazioni etico-psicologiche di Schiller, né alla fantasiosa e divagante produzione romantica contemporanea da Tieck a Brentano; ma si forma piuttosto alla scuola di quella "novella" che si perfezionò in Italia (Boccaccio), in Spagna (Cervantes), in Francia (Rabelais). Il tema è un fatto straordinario, talvolta grottesco o ridicolo, spesso terribile; la trattazione è di una oggettività logica, senza intendimenti etici o psicologici, ma strettamente epica. Una linea filosofica in questa produzione novellistica di Kleist è forse una visione pessimistica del male, senza la fede schilleriana in una giustizia ultraterrena; unico elemento positivo è la fede nelle individualità interiori dei personaggi, che si trasformano nel corso della novella come nella vita. "Il terremoto nel Cile" ["Das Erdbeben in Chili"], intitolata prima "Jeronimo und Josephe", narra un episodio del terremoto del 1647 a Santiago. Josephe, figlia di un patri-zio, e Jeronimo, suo servitore, si amano nascostamente, finché, scoperti, Jeronimo è mandato in carcere e Josephe in convento. Qui ella dà alla luce una creatura e viene condannata a morte. Il terremoto libera improvvisamente i tre infelici, che si ritrovano in una valle con una coppia di amici, di cui Josephe allatta il bimbo, poiché la madre è ferita. Riconoscenti, si recano tutti a un "Te Deum" nell'unica chiesa rimasta in città; ma qui il predicatore attribuisce la causa del terremoto al sacrilegio compiuto da Josephe nel convento, e la folla eccitata, riconosciuta la coppia colpevole, si avventa contro di lei; malgrado l'eroica difesa dell'amico, la uccide insieme al bimbo della coppia innocente: la quale resta sola superstite col figlio di Jeronimo e Josephe, che terrà come proprio. "Il fidanzamento in San Domingo" ["Die Verlobung in St. Domingo"] si svolge al tempo della lotta fra bianchi e negri in America. Gustavo, profugo svizzero, chiede soccorso in una capanna di negri; Toni, figlia di un francese e di una meticcina, che vive con un capo negro, s'innamora di lui e tenta di salvarlo con l'astuzia dalle insidie dei negri che vorrebbero ucciderlo. Egli non comprende e, credendosi tradito da

lei, la uccide; quando conosce la verità, si uccide a sua volta. La novella, stupenda di concisione, fu drammatizzata da Theodor Körner in *Toni*, opera mediocre a lieto fine, in cui manca completamente la sottile evoluzione psicologica prodotta dall'amore nell'animo della fanciulla. "La mendicante di Locarno" ["Das Bettelweib von Locarno"] è un aneddoto macabro: un marchese in un momento di crudeltà scaccia una vecchia mendicante malata, che in seguito ne muore. Lo spettro di lei non gli dà pace ed egli per liberarsene tenta inutilmente di vendere il castello finché, in un momento di terrore, rovesciando una candela accesa, vi appicca il fuoco e lo distrugge. "Il trovatello" ["Der Findling"] è forse una delle prime novelle composte da Kleist e risente della sua gioventù. Rappresenta il parossismo della vendetta oltre la morte: un trovatello ingrato e delinquente violenta la moglie del padre adottivo e lo deruba; questi, un commerciante romano, si vendica uccidendolo e, condannato a morte, rifiuta l'assoluzione per poter ritrovare l'oggetto della sua vendetta all'inferno e continuare a perseguitarlo. L'elemento spettrale, crudamente orrido, di certe scene notturne ricorda molto Hoffmann. La "Santa Cecilia, o la potenza della musica" ["Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik"] è una leggenda in due parti, narrata con drammatica concisione. All'epoca dell'eresia iconoclastica quattro fratelli dei Paesi Bassi, recatisi nella cattolica Aquisgrana, aizzano i loro correligionari ad assalire e distruggere nel giorno del Corpus Domini la chiesa del convento di Santa Cecilia, famosa per le sue esecuzioni di musica sacra. Ma al "Gloria in excelsis" i quattro fratelli, commossi dalle celesti armonie, cadono in ginocchio piangendo e i loro compagni si allontanano. Sei anni dopo, la madre dei giovani giunge ad Aquisgrana in cerca dei figli scomparsi e li trova in un manicomio presi da mania religiosa. Al convento poi le dicono che in quel giorno del Corpus Domini la suora musicista non si era alzata dal letto perché ammalata; era stata dunque santa Cecilia in persona a dirigere la Messa, salvando miracolosamente la chiesa dal saccheggio degli iconoclasti. "Il duello" ["Der Zweikampf"] è l'ultima novella di Kleist e rivela una certa stanchezza. Dedotta dalle *Cronache* di Froissart, del sec. XV, l'azione è trasportata nel Baden: il conte Giacomo dalla barba rossa è sospettato di aver ucciso il fratello per questioni d'eredità; come alibi, egli dichiara di aver passato quella notte con una virtuosa nobildonna, Littegarde von Auerstein. Non potendo provare la sua innocenza ella è

scacciata dai suoi fratelli e accetta un giudizio di Dio, proposto dal suo nobile adoratore, il camerlengo Federico di Trota; ma nel duello davanti all'Imperatore il campione di Littegarde è ferito gravemente, mentre l'altro non ha che una scalfittura. La dama e il suo difensore sono dichiarati colpevoli e condannati al rogo. Ma la scalfittura produce una cancrena, mentre il camerlengo guarisce. In punto di morte, il vero colpevole rivela di aver trascorso la notte del delitto con la cameriera di Littegarde, che, ingannandolo, si era finta la padrona, e di aver fatto uccidere egli stesso il fratello da un sicario. L'imperatore rende allora giustizia alla coppia innocente, conducendola con grande onore dal rogo nel suo castello. Le novelle occupano nella storia della narrativa tedesca del sec. XIX una posizione a parte, a cui molti hanno mirato anche in tempi recenti senza però raggiungerla. Nella corposa compattezza dello stile, la rappresentazione analitica del fatto umano raggiunge spesso una intensità quasi visionaria. — "Michael Kohlhaas" è la più ampia e potente di queste novelle, e una fra le più interessanti e tecnicamente perfette dell'epica tedesca. Uscì nel 1808. La "vecchia cronaca" da cui è preso il personaggio storico, trasformato poi da Kleist, è il *Mikrochronologikum* di Peter Hafftiz, della seconda metà del Cinquecento. Michael Kohlhaas è un ricco mercante di cavalli, un ribelle in nome della giustizia, sul tipo di Carlo Moor nei *Masnadieri*, ma con un carattere di prussiana inflessibile volontarietà. Un signorotto sassone, Wenzel von Tronka, gli sequestra arbitrariamente due cavalli e glieli rovina, maltrattando anche il suo servo fedele; Kohlhaas, esaminati coscienziosamente i fatti, sporge querela al tribunale sassone, che, grazie agli alti appoggi del nobile signore, la respinge; egli allora manda la moglie a portare una petizione al principe elettore di Brandeburgo, ma ella ritorna tanto malmenata dalle guardie da morire poco dopo. Kohlhaas, indignato, decide di farsi giustizia da sé; alla testa di una banda di masnadieri assalta il castello del signore di Tronka e aggredisce apertamente il suo offensore, seminando incendi e strage nel paese. Per intercessione di Martin Lutero (la scena notturna in cui Michael va da lui è fra le più riuscite), il principe elettore di Sassonia lo invita a Dresda per riaprire il suo processo, assicurandogli la libertà personale. Il processo si risolve in suo favore: i suoi cavalli debbono essergli restituiti nelle loro primitive condizioni; ma i suoi nemici riescono a farlo arrestare, contro la parola datagli dal principe, per le malefatte dei suoi ex-compagni. In-

tanto il principe di Brandeburgo reclama Michael come suo suddito, per giudicarlo a Berlino. Durante il tragitto egli incontra il principe di Sassonia, che gli promette libertà e giustizia, purché gli ceda un medaglione donatogli da una vecchia zingara e contenente una profezia sull'avvenire della dinastia sassone. Ma Kohlhaas, che gli ha giurato vendetta per la mancata fede alla parola data, non cede. E quando Kohlhaas, dietro l'intervento dello stesso imperatore, è condannato a morte come violatore della pace pubblica, egli accetta la condanna senza ribellione, perché ha vinto il suo processo privato contro l'ingiusto sopraffattore: davanti al patibolo trova infatti i suoi due cavalli restituiti e ben pasciuti. Scorgendo fra gli spettatori il principe sassone, Michael apre il medaglione che ha al collo e inghiotte la profezia; il principe stramazza al suolo, mentre egli muore contento che vendetta e giustizia siano compiute. Per amore della giustizia s'è fatto criminale ed è giusto che espia le colpe commesse per il trionfo di essa. Lo svolgimento della novella è guidato da una logica pessimistica ma rigorosa, sorretta da una singolare arte narrativa, oggettiva ed efficace, anche per la lingua, sobria e vigorosa come quella di Lutero, alla quale volutamente si avvicina. — “La Marchesa di O.” [“Die Marquise von O.”]. Dopo “Michael Kohlhaas” è la più importante e pittoresca fra le *Novelle* di Kleist. L'argomento, suggerito forse da un aneddoto di Montaigne nel saggio sull'ebbrezza, è di un'arditezza inconsueta in quell'epoca e suscitò grandi critiche, specialmente fra le dame intellettuali; ma è trattato con tale castità di forma da conferire all'opera un'indiscutibile nobiltà. La scena si svolge nell'Italia settentrionale, ma i personaggi, specialmente il padre della protagonista, tipo di colonnello prussiano, sono prettamente tedeschi. La marchesa, vedova virtuosa, madre e figlia amorevole, viene trovata svenuta da un ufficiale russo durante la presa della cittadella comandata dal padre di lei, e salvata dalle mani dei saccheggiatori cosacchi. Ella serba di lui, più tardi gravemente ferito e creduto morto, un ricordo riconoscente. Un giorno, improvvisamente, l'ufficiale ricompare e chiede di sposare senza indugio la marchesa; ma i suoi modi stupiscono la famiglia, che rifiuta cortesemente la sua richiesta. Poco dopo la marchesa si accorge di essere incinta; i genitori stessi non vogliono credere alla sua innocenza, il padre giunge a ripudiarla, ed ella, ritiratasi con il suo bambino in villa, decide di pubblicare in un giornale la propria vergogna, invitando il colpevole a presentarsi per le-

gittimare il figlio. I genitori intanto, convintisi della sua innocenza, la riaccolgono in casa. Quando il colpevole si presenta, la marchesa riconosce in lui l'ufficiale russo, che confessa di avere abusato di lei mentre era svenuta. Indignata, gli impone di non farsi più vedere dopo il matrimonio ma al battesimo del figlio egli dimostra una generosità tale, che la marchesa, la quale in fondo lo amava, si riconcilia con lui. È notevole il parallelismo col problema trattato in "Michael Kohlhaas": là la coscienza della innocenza si trasforma in una forza attiva, che poi soccombe perché ricorre a mezzi illeciti; qui la coscienza dell'innocenza si trasforma in una forza passiva, eppure vittoriosa.

Pentesilea [*Penthesilea*]. Tragedia composta nel 1808; un solo lungo atto di ventiquattro scene, in pentapodie giambiche, una delle opere più sbrigliate e selvagge, ma anche più grandiosamente ardite della letteratura tedesca moderna; sdegnosamente condannata da Goethe, esaltata dalla giovane generazione degli ammiratori di Kleist, è frutto del travaglio interiore e delle smisurate aspirazioni del poeta, che, come nel frammento del *Roberto Guiscardo*, mirava a superare l'ideale del dramma classico creato da Goethe e Schiller; in questo senso può considerarsi opera autobiografica, come scrisse egli stesso: "vi è dentro tutta la mia vita intima, tutto il dolore e insieme lo splendore della mia anima"; vi si riflette infatti la sua natura assoluta, senza compromessi, in un violento succedersi di crisi, e nello sforzo di costringere il destino. L'ispirazione gli venne, più che dai pochi versi di Omero e Virgilio e da un cenno di Properzio, da un *Lexikon mythologicum*, dove fra le leggende alessandrine vi era la versione della morte di Achille per opera di Pentesilea; egli diede però a personaggi e leggenda l'interpretazione meno classica e più barbarica che si potesse pensare. Pentesilea eletta dal dio Ares regina delle Amazzoni, è da lui mandata insieme alle sue vergini guerriere (a cui in segno di virilità è stato tolto uno dei seni) a Troia, per sfidare a combattimento i più prodi eroi greci. La legge imposta dall'antica regina delle Amazzoni Tanais è infatti che per perpetuare la loro stirpe debbano di tanto in tanto vincere ciascuna in duello un guerriero di un popolo indicato da Ares; quindi tornano coi prigionieri alla loro città e nel tempio di Artemide celebrano la festa delle rose, ossia le loro nozze coi vinti. Dopo un anno questi vengono rimandati al loro paese; i figli maschi nati dalle nozze

sono sacrificati alla divinità, le femmine sono allevate come nuove amazzoni. Questa volta Ares ha assegnato come guerrieri i Mirmidoni e il loro eroe Achille; ma mentre le vergini infuriano fra i greci, Penthesilea è colta da amore per Achille e non sa fargli del male; viene perciò ferita da lui e riportata svenuta al suo campo. Achille, anch'egli follemente innamorato, la segue inerme. Ripresa coscienza, la regina delle Amazzoni, contrastata fra l'ira di essere stata vinta dall'eroe e la passione della donna che ama, si abbandona a una specie di furia elementare, in cui vorrebbe sollevare il monte Ida sopra l'Ossa, e da quell'altezza trascinar giù, per i biondi capelli, Achille, "il dio del sole" quale ella lo crede. E in questa titanica volontà di costringere il destino è profondamente affine al suo poeta. Allora la sua dolce amica Protoe, insieme con Achille, riescono a convincerla che fu lei la vincitrice; e segue una delle più deliziose e romantiche scene d'amore, in cui le allusioni a Zeus e allo Stige suonano anacronistiche. Ma l'inganno non tarda a rivelarsi e Penthesilea ricade nel tragico conflitto fra ira e amore. Per risolverlo Achille la invita a un nuovo duello, col proposito di lasciarsi vincere e di seguirla prigioniero per un anno, sperando così di conquistarla come donna; ma egli non comprende la sua natura passionale, non crede alla possibilità di una così assoluta trasformazione dell'amore in odio. Ella invece, intuendo il nuovo inganno, lancia contro di lui la muta dei suoi cani e a gara con essi dilania il corpo dell'amato, suggendone il sangue. Quando si ridesta da questo parossismo incosciente di selvaggio furore e la vista del cadavere sfigurato, la sensazione di orrore espressa dalle sue compagne le ridanno coscienza del suo mostruoso misfatto, sente un così sovrumano dolore, una così struggente ansia d'amore e una così intensa volontà di morte, che solo in virtù di questo sentimento, senza bisogno d'arma, si accascia esanime, come Isotta sul corpo dell'ucciso. Sebbene l'azione si svolga tutta sulle rive dello Scamandro, con una rigida unità di spazio e di tempo, la struttura e la disordinata concatenazione delle scene, la difficoltà di trovare una attrice capace di rappresentare senza eccessivo pathos un personaggio così enigmatico e irrealistico, "mezza grazia e mezza furia", dissuasero l'autore stesso dal portare sulle scene un dramma, che così facilmente si prestava alla parodia. Mentre Achille più che un eroe greco è il tipo dell'uomo semplice e ingenuo e potrebbe essere un simpatico giovane ufficiale prussiano del tempo, la figura di Penthesilea ha nell'intensità del suo dolore qualcosa della

regina di Prussia, Luisa, ideale femminile di Kleist, morta di dolore per la rovina della sua patria. Ma nella titanica sfida al destino, tanto lontana dalla nobile rassegnata umanità della *Ifigenia* goethiana quanto dall'imperativo categorico dell'adempimento di un dovere della schilleriana *Pulcella d'Orléans*, nel misterioso trapasso dall'innata gentilezza femminile alla folle crudeltà rappresenta uno di quei fenomeni incomprensibili, prettamente tedeschi, che s'incarnano in figure demoniache, divenute mitiche, della letteratura tedesca, come Brunilde, Crimilde, Kundry. Esse esprimono quanto vi è di smisurato, in senso positivo come negativo, nel carattere tedesco; ma sono in pari tempo superbe creature di quell'arte dionisiaca, che poeti quali Kleist e Nietzsche, sfidando il destino e pur soccombendo a esso, portarono a vette eccelse.

Il principe di Homburg [*Prinz von Homburg*]. Tragedia in versi in cinque atti, capolavoro di Kleist, rappresentata nel 1810. Federico, principe di Homburg e giovane ufficiale, è sonnambulo. La prima scena ce lo presenta sorpreso in questo stato morboso dalla Corte, che si avvicina a lui metà curiosa, metà sprezzante, poi si allontana in fretta. La sua fidanzata Natalia lascia cadere, ritirandosi, un guanto che egli raccoglie. Al suo risveglio, vede il guanto e ne rimane così turbato che ascolta appena gli ultimi ordini per l'imminente battaglia dei Brandeburghesi contro gli Svedesi. Al momento decisivo il principe trasgredisce infatti queste disposizioni conseguendo tuttavia la vittoria. Eccolo eroe del giorno e nello stesso tempo colpevole di una disobbedienza. Il Principe Elettore capo dello Stato e dell'esercito, per quanto sia lo zio di Federico, vuole che l'indisciplina di lui sia condannata. Stupore del principe di Homburg, poi agitazione, poi terrore davanti alla morte. Se il tragico di Corneille consiste nella lotta interna di due passioni, questo dramma prussiano è nettamente impostato alla maniera di Corneille. Una delle passioni di Federico è l'amore alla vita. Ma quando, in seguito alle suppliche e a potenti interventi, il Principe Elettore mette l'ultima decisione nelle sue stesse mani, Federico si schiera dalla parte dello Stato contro se stesso. Allora solamente egli è diventato un eroe perfetto. Con gli occhi bendati, egli si vede condurre verso la morte che ha accettato, ma gli levano la benda, e, come nella prima scena notturna del primo atto, si vede la Corte riunita intorno a lui: è per la sua apoteosi e le sue nozze con Natalia. L'opera è costruita con una semplicità classica di gra-

dazioni, di peripezie che si serrano intorno al fatto principale, come si conviene a un'azione militare e giudiziaria. Il tutto è una singolare fusione di spirito prussiano e di romanticismo: cioè di ordine, di misura, di durezza, di attaccamento al dovere, alla legge e alla comunità dello Stato, e di scapigliatura romantica eccessiva, senza misura, consacrazione dell'individualismo e della passione sfrenata. Per questo sembrerebbe esistere un contrasto fra questo principe sonnambulo, proveniente dalla notte, e l'ambiente di caserma, di campo di battaglia, di disciplina militare. Ma Kleist è pienamente riuscito nella fusione. Il carattere del Principe Elettore è un capolavoro di ponderazione e di equilibrio tra i sentimenti umani e l'imperativo categorico. Federico è, da principio, puro romantico, ma ritorna, arricchito da questa esperienza straordinaria, alla vera tradizione prussiana della sua terra (egli è il ritratto ideale di Kleist stesso, che tuttavia, per il tragico suicidio, sembra essere ritornato finalmente al più dannoso romanticismo). Le scene tra i generali, le descrizioni della battaglia, dei rapporti fra capi e subordinati, sono una copia esatta e idealista dell'esercito e dello Stato. L'opera è una poetizzazione di tutta la vita prussiana. Uno dei mezzi per raggiungerla è nella lingua che, essa pure, è una fusione meravigliosamente riuscita di elementi del più severo militarismo con la luce di sogno e i colori del Romanticismo.

CLEMENS BRENTANO

(1778-1842)

e

LUDWIG ACHIM VON ARNIM

(1781-1831)

Il corno meraviglioso del fanciullo [*Des Knaben Wunderhorn*]. Raccolta di canti popolari tedeschi compiuta in collaborazione da von Arnim e da Brentano. Fu pubblicata in tre volumi a Heidelberg dal 1806 al 1808. Non da uno spirito critico d'indagine nacque in loro l'idea per questa raccolta; ché essi, anzi, vollero offrire nuovamente al popolo i canti che dal suo spirito erano usciti anonimi, per portare poesia nella vita e, quindi, ridestare le antiche virtù e richiamare il popolo all'antica sincerità e forza di vita spirituale. Tale indirizzo prettamente romantico era da poeti, non da critici. La

coscienza di tale missione culturale e nazionale fu originariamente estranea al Brentano, preoccupato invece, soprattutto, dalle esigenze dell'arte e dai bisogni della propria anima; e nacque dal pathos piú propriamente arnimiano come appare nel saggio *Dei canti popolari* [*Von Volksliedern*], in cui è esposto il programma dell'opera. Infatti qui egli poteva unire il suo amore per la storia passata con quello per la vita presente, i due maggiori impulsi che lo spinsero durante tutta la vita; poteva eliminare la scissione esistente in tutta la storia della cultura tra pensatori e poeti da una parte e massa del popolo dall'altra. Affinché fosse popolare, Arnim volle che il libro contenesse i toni per qualunque evenienza della vita: i sublimi abbandoni dell'amore e le voci ingenue dei bimbi; i brevi canti dei soldati e i tristi lamenti delle abbandonate; volle che vi apparisse intrecciata, insieme alla satira beffarda, la piú pura sentimentalità, il piú aspro sarcasmo con la piú dolce intimità visionaria. Il civismo di Arnim si rivela appunto nella scelta, non limitata al campo popolare propriamente detto (canti popolari antichi e nuovi sono mescolati insieme, senza riguardi per la tradizione del testo; anche Lutero, anche Opitz sono accolti) e nell'elaborazione del materiale di tradizione, di fronte al quale egli fu piú libero del Brentano, temperamento piú esigente d'artista. Il successo del *Corno meraviglioso* tuttavia non fu soltanto nel fatto che con esso era riportato al popolo il suo canto; fu piú ancora nell'aver fornito ispirazioni e forme a tanta parte della lirica del Romanticismo e del XIX secolo: influenza altrettanto grande ebbe soltanto Goethe, al quale, del resto, la raccolta è dedicata e dal quale essa fu analiticamente recensita, poesia per poesia, con una giustezza di giudizio critico che ancora oggi sorprende. Tutta una nuova generazione di poeti se ne nutrì: Eichendorff, Uhland, Mörike, Geibel, Greif, Heine, Lenau; e, fra i non tedeschi, Longfellow. Fra i prosatori, i fratelli Grimm presero dal *Corno meraviglioso* le mosse per le loro ricerche sulla poesia popolare.

ADALBERT VON CHAMISSO
(1781-1838)

Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl [*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*]. Fortunato romanzo apparso nel 1814. Ispirato forse da un'antica leggenda spagnola, è questo

uno dei piú bizzarri e singolari racconti del romanticismo tedesco: Peter (Pietro) Schlemihl, un povero diavolo in cerca di lavoro, presentatosi al ricco signor Thomas John con una lettera di raccomandazione, incontra da lui un signore dall'aria umile il quale soddisfa miracolosamente qualsiasi desiderio di Thomas e dei suoi amici, e che tutti trattano con indifferenza. Questo signore, che non è altri che il diavolo a cui Thomas si è già dato, propone a Peter di vendergli la sua ombra in cambio della borsa di Fortunatus, magica borsa in cui si può attingere continuamente denaro. Il contratto è presto fatto, ma Peter Schlemihl, divenuto ricchissimo, si accorge che gli uomini danno una grande importanza a quell'ombra, da lui creduta di nessun valore, e che tutti lo sfuggono sdegnosi. Deve rinunciare anche alla sua amata Mina perché i genitori di lei preferiscono darla in sposa al suo servitore Rascal, arricchitosi rubando il suo denaro, piuttosto che a un uomo senza ombra. Il diavolo consente a restituire l'ombra a Peter in cambio della sua anima, ma questi rifiuta e, angosciato, getta via la borsa fatata. Comincia allora un viaggio di espiazione: da un bel fanciullo acquista due vecchi stivali, che si rivelano essere gli stivali delle sette leghe, e con quelli percorre il mondo. Esausto è accolto in un ospedale fatto erigere da un suo fedele servitore, Bendel, con i denari da lui lasciategli al momento di abbandonare il mondo, e là ritrova Mina, che anche lei espia in opere di pietà l'ambizione dei suoi e sua che l'ha indotta un tempo a sposare Rascal. Tuttavia Peter non si fa riconoscere da loro e riprende il viaggio, sereno, se non felice, dedicandosi a studi di scienze naturali. Vanamente la critica, sviata spesso dietro il facile paragone col *Faust* di Goethe, ha cercato di individuare ciò che Chamisso ha voluto celare dietro il simbolo dell'ombra venduta; alcuni hanno creduto scorgervi la patria, perduta dall'autore quando, al tempo della Rivoluzione, dovette abbandonare la natale Francia per riparare in Germania. Ma, in realtà, l'ombra viene ad assumere di volta in volta valori e significati diversi pur mantenendo un senso unico, definito nell'essenza, meno definito nell'espressione logica. Tuttavia ciò non nuoce al libro come opera di poesia. Anzi precisamente in questa impossibilità di ridurre l'ombra a un suo preciso e immobile significato, il racconto trova la sua maggior forza vitale. Soltanto così l'ombra conserva il suo valore, restando sempre veramente ombra, senza mai prendere corpo. Soltanto così l'immaginazione conserva il suo libero gioco e il racconto ha l'imprevedibile della poesia.

JACOB e WILHELM GRIMM
(1785-1863; 1786-1859)

Fiabe per bambini e famiglie [*Kinder- und Hausmärchen*]. Opera dei fratelli Grimm, pubblicata tra il 1812 e il '22 in tre volumi. È una raccolta di fiabe popolari e va riavvicinata al *Corno meraviglioso del fanciullo* dell'Arnim e del Brentano, che diedero ai Grimm la prima idea anche di questa raccolta. Nell'intenzione dei Grimm quest'opera doveva essere soprattutto un monumento eretto alla poesia popolare, un documento che raccogliesse dalla bocca del popolo quel poco che s'era salvato della grande produzione medievale germanica e costituiva la tradizione nazionale che essi ritenevano perduta. Loro fonti principali furono, oltre ai ricordi dell'infanzia propria e degli amici, la gente semplice del popolo che essi andavano interrogando e, soprattutto, a Cassel, le figlie del farmacista Wild, che ripetevano le storie sentite nell'infanzia dalla "vecchia Maria". Essi cercarono nel trascrivere questi racconti di conservare fedelmente non solo la trama ma anche il tono e le espressioni di cui quelli si servivano, facendo così in questo campo opera quasi senza precedenti, perché letterati come il Musäus e altri s'erano fino allora serviti dei racconti popolari come trame per interpolarvi sviluppi moralistici o allusioni poetiche e letterarie. Solo in un secondo tempo usufruirono anche di fonti letterarie come Lutero, Hans Sachs, Moscherosch, Jung-Stilling, ecc., ma sforzandosi di ritrovare sotto le variazioni e gli abbellimenti letterari la primitiva ingenuità di trama e di stile (proverbi, ripetizioni, ecc.), guidati sia nel primo sia nel secondo caso soprattutto dal loro istinto poetico. È stato detto che queste fiabe sono diventate veramente popolari attraverso il libro dei Grimm. Certo si è che essi hanno saputo dar loro tanta freschezza da far sí che pochi altri libri ci facciano rivivere con altrettanta immediatezza la misteriosa e profonda intimità della natura germanica e ci permettano di sentirla con l'anima con la quale a essa si avvicina il popolo tedesco. Le favole contengono quasi sempre una verità oggettiva, una lezione pratica, sempre superata, tuttavia, dalla genuina ispirazione della poesia popolare. Fanno parte delle duecento e più fiabe racconti famosi come *Biancaneve*, *Rosaspina*, *Cenerentola*, *Nanni e Ghita*, *Pollicino*, *Raperonzolo*, *Cappuccetto Rosso*, *In cerca della paura*, *I suonatori di Brema*, *Barbablú*, ecc. Benché nel pensiero dei raccoglitori quest'opera non fosse de-

stinata a essere un libro per i ragazzi, il Goethe, appena l'ebbe letto, scrisse alla Stein ch'era fatta "per rendere felici i fanciulli", e può considerarsi un grande avvenimento letterario del primo Ottocento tedesco, sia perché da allora in poi divenne il libro della gioventù tedesca sul quale generazioni e generazioni formarono la loro anima, sia perché diede luogo a una polemica di certa importanza col Brentano e con l'Arnim. I due poeti, che avevano proceduto assai diversamente dai Grimm nella raccolta dei canti popolari, rielaborandoli formalmente, trovarono disadorna e povera la redazione di queste fiabe. Mentre l'Arnim e il Brentano non distinguevano tra poesia popolare e poesia artistica, riconoscendo all'una e all'altra i medesimi diritti, i Grimm credevano che la seconda non potesse se non sforzarsi (ma sempre inutilmente) di rassomigliare alla prima, la quale, sia essa rappresentata dalle grandi epopee o dai piccoli racconti, sarebbe la testimonianza di una forza poetica metafisica anteriore alla stessa umanità. E quando in un secondo tempo essi indagarono l'origine delle favole (gli studi folkloristici erano allora agli inizi) riavvicinarono infatti assai arbitrariamente Rosaspina a Brunilde, e Biancaneve a Schnäpfried. Le fiabe dei Grimm sono state tradotte in tutte le lingue.

JOSEPH VON EICHENDORFF
(1788-1857)

Liriche [*Gedichte*]. Molte fra le poesie più belle del grande poeta romantico tedesco sono comprese nei suoi romanzi, particolarmente in *Presentimento e presente* e in *Dalla vita di un Buonannulla*. Ma ancora durante la vita dell'autore comparve un volume separato, arricchito di molte altre liriche, dal poeta create indipendentemente dai suoi lavori di prosa. Eichendorff vi si rivela uno dei più grandi — forse il più grande — fra i maestri del "Lied" tedesco romantico. I suoi "Lieder" sono talmente melodiosi e sonori che sembrano cantabili anche senza musica. I metri che egli adopera si adattano perfettamente all'argomento della lirica; non sono molto vari ma questo non è un danno perché anche il contenuto delle poesie non è molto variato. Il suo mondo è un mondo fantastico, splendido, come soltanto i romantici tedeschi seppero concepire, creare, tradurre in parole. Come nei quadri

di Kaspar David Friedrich, conterraneo di Eichendorff, i personaggi immaginati dal poeta vivono sotto vasti cieli, in incantate chiare notti lunari, in silenziosi giardini, o vagabondano attraverso umidi boschi variopinti dall'autunno o su aspre e libere montagne. Non hanno mai delle professioni borghesi. L'ideale romantico odiava le professioni sedentarie. Senza programma i personaggi seguono il loro impulso e vivono da poeti, da pittori, da cantori, oggi in un luogo e domani altrove, sempre in quei meravigliosi paesaggi. Religiosamente, con stupore, cantano le bellezze della natura. Non vi è forse nessuna lirica tedesca più raccolta, più dolce che descriva una notte lunare che "Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküsst" o quel delicato e tenero "Zwielicht". Il poeta ha suddiviso le sue poesie in vari gruppi: "Wanderlieder", "Sängerleben", "Zeitlieder" (gli unici in cui il poeta prenda una posizione decisa verso i problemi dell'agitata epoca in cui visse), esprimendo in alcune la sua impazienza di ritrovare la Germania liberata dal giogo napoleonico, e più tardi il suo disappunto di vedere la patria in balia di uomini politici inetti. Si vedano a questo proposito le poesie amare e ironiche contro i cosiddetti "Altdeutschen", quei giovani che con mezzi di dubbio gusto cercavano di fare rivivere i costumi tedeschi del Medioevo. Ma Eichendorff non era un poeta politico; il suo mondo era puramente di fantasia; verso la fine della vita divenne più decisa la sua inclinazione al cattolicesimo, di cui era sempre stato molto osservante. Era, del resto, un'inclinazione perfettamente conforme alla concezione della vita dell'epoca romantica che subì fortemente il fascino del cattolicesimo e spesso si compiacque di tendenze mistiche. L'Eichendorff ha intitolato un'intera sezione delle sue liriche "Canti spirituali", ma si può dire che questa sia una denominazione puramente esteriore, poiché anche le poesie di questo ciclo sono molto simili in tutte le sezioni; il fondo mistico delle poesie resta vago, indeterminato; abbiamo sempre l'impressione di guardare dei meravigliosi paesaggi attraverso una finestra o in un quadro. Si legga a questo proposito "Die Flucht der Heiligen Familie". Nel "Sängerleben" Eichendorff stesso ci spiega la concezione che egli ha del poeta: una creatura libera, non oppressa da nessun peso, girovaga, sempre vivente in un mondo di pura bellezza, il cui unico scopo è di portare l'ideale e il bene all'umanità. Ogni tanto subisce delle crisi di malinconia, ma la gioia e la volontà di vivere finiscono sempre col trionfare. Eichendorff ha scritto pure alcune

romanze; non sono le sue creazioni migliori, ma fra le diverse ve n'è una, che è piuttosto una dolce e accorata poesia d'amore (tolta da *Presentimento e presente*, dove la canta Erwine): "In einem kühlen Grunde" che è diventata un canto popolare. Le poesie di Eichendorff sono state musicate dai maggiori compositori: Mendelssohn, Schumann, Robert Franz, Hugo Wolf e altri.

Dalla vita di un Buonannulla [*Aus dem Leben eines Taugenichts*]. Racconto pubblicato nel 1826. Il Buonannulla è il giovane figlio di un mugnaio, che si mette in giro per il mondo, sospinto da un'ansia di curiosità e di libertà. Senza preoccupazioni e senza programmi, con l'unica compagnia del suo violino, egli vagabonda con l'anima aperta alle bellezze della natura e lo spirito incline facilmente allo sconforto come alla gioia, in un continuo avvicinarsi di sentimenti diversi ed egualmente intensi. Una bellissima dama, invaghita del suo canto, lo conduce in un castello sul Danubio, nei pressi di Vienna, dove egli rimane qualche tempo per godersi una pacifica vita di giardiniere. Ma, innamorato di Aurelia, la bella dama, che non sembra ricambiarlo, e ripreso dall'irrequietezza, è ancora sospinto per le strade del mondo. Al suono del suo violino, il Buonannulla raccoglie intorno a sé contadini e ragazze, risveglia echi nei boschi e nelle valli. Eccolo finalmente in un'Italia molto simile alla natia Germania, mentre intorno a lui, sempre candido e ingenuo, si aggira una moltitudine di personaggi — musicanti, studenti, artisti — che appaiono e scompaiono dal racconto. Sulle prime Roma lo affascina, ma, vinto dalla nostalgia del Nord e dal ricordo sempre vivo di Aurelia, riprende il cammino del ritorno, lungo il quale altri incontri e avventure lo attendono. Alla fine trova nuovamente la dama dei suoi sogni, che si scopre essere la candida nipote del portiere del castello, e che corrisponde lietamente al suo amore. Al racconto, che si svolge in prima persona, sono intercalate alcune graziosissime canzoni. Un delicato sentimento della natura pervade queste pagine; boschi e campagne servono di sfondo alla vicenda in cui si muove, insieme alle altre, la figura, del protagonista. L'atmosfera di umana simpatia, la grazia che spira da tutta la favola ricordano l'arte di Jean Paul. Il Buonannulla è un rappresentante tipico dell'inquieto Romanticismo tedesco, sempre invaso da ansie e da infinite e indefinite nostalgie.

ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860)

Il mondo come volontà e rappresentazione [*Die Welt als Wille und Vorstellung*]. Opera principale del filosofo tedesco pubblicata a Lipsia nel 1819. Riallacciandosi al criticismo kantiano e ad alcune tesi già svolte o accennate in una sua prima opera, *La quadruplici radice del principio di ragion sufficiente*, il filosofo vuole svolgere una metafisica a suo parere assai più vicina e consona ai principi della filosofia critica di quanto non fosse quella dei grandi maestri dell'idealismo, in particolare di Fichte e di Hegel. Mentre infatti l'idealismo prende le mosse dalla critica al concetto kantiano di "cosa in sé", considerato dagli idealisti come un concetto dogmatico, Schopenhauer pone al centro della sua metafisica proprio un'interpretazione originale di quel concetto. L'opera è divisa in quattro libri: il primo tratta del mondo come rappresentazione (fenomeno); il secondo espone i gradi e le forme di manifestazione della volontà nella natura; il terzo è dedicato alla teoria dell'arte e il quarto, che riprende i temi dei precedenti, svolge i problemi della morale e della filosofia della religione. Nella seconda edizione (1844) fu aggiunto un secondo volume, nel quale, in paragrafi corrispondenti a quelli del primo, l'autore completa e svolge in molti punti il suo pensiero. Nel primo libro l'autore afferma: il mondo è la mia rappresentazione; esso consta unicamente di sensazioni, modificazioni del soggetto corporeo senziente, alle quali l'intelletto aggiunge immediatamente, cioè nell'atto stesso della sensazione, le forme di tempo, spazio e causalità che esistono preformate nella nostra facoltà conoscitiva e non hanno il loro fondamento nell'esperienza sensibile cui vengono unite con un atto incosciente della mente. Il mondo che così sorge è fenomeno, è rappresentazione; se da esso vogliamo risalire a ciò di cui esso è fenomeno, alla cosa in sé, ci troviamo nell'impossibilità di giungervi con le categorie dell'intelletto (tempo, spazio, causalità), che valgono solo per l'ordine fenomenico. Ma, ripetendo ciò che da altri punti di vista avevano già detto gli idealisti, anche Schopenhauer afferma che la cosa in sé non va ricercata fuori di noi: bensì in noi, in ciò che di noi vi è di più intimo, di più profondo, ciò che troviamo alle radici della nostra esistenza e della nostra persona: la volontà ("Wille"), intesa non come un valore razionale ("Wollen"), ma come una tendenza cieca, impulsiva, inco-

sciente, mossa dal desiderio e dal bisogno. Essa è identica in noi e nelle cose, e, mentre in noi si agita come volontà dando origine alla coscienza e alla scienza come suoi strumenti, nella natura essa si agita come forza causale. Essa è “volontà di vivere”, tendenza all’autoconservazione; la sua identità è la base dell’identità personale. Questa volontà si manifesta esteriormente nella natura: a questa indagine è dedicato il secondo libro. Essa si manifesta in noi obiettivamente come corpo, nelle cose come materia e causalità; ma corpo, materia e causalità non sono che fenomeno: alla radice di essi, come vera e prima manifestazione della volontà, stanno le idee, platonicamente concepite come modelli della realtà. Secondo Schopenhauer, infatti, il senso profondo della dottrina kantiana della cosa in sé e quello della teoria platonica delle idee coincidono: entrambi affermano che il mondo sensibile è in sé una realtà fittizia, che vale solo in quanto esprime un essere vero al quale sono estranee tutte le forme di esperienza fenomenica; tuttavia la cosa in sé e le idee non sono identiche: l’idea è la manifestazione immediata e quindi adeguata della cosa in sé obiettiva, divenuta rappresentazione — ma la cosa in sé è la volontà, per opera della quale, e della cui inquietudine, l’immobilità e unità delle idee si rompe nella molteplicità delle rappresentazioni fenomeniche secondo le categorie di spazio, tempo e causalità. Così è l’inquietudine della volontà che tende a creare il mondo delle cose apparenti, in cui alla pace delle idee si contrappone la lotta di tutto contro tutto, l’irrazionalità, il dolore, il male: perciò il pessimismo è la vera concezione del mondo, quale si è rivelata ai grandi geni dell’arte e ai grandi fondatori di religioni vere, come Cristo e il Buddha. Il male nasce dalla lotta, frutto della perenne inquietudine della volontà, fra le idee e le cose, la ragione e gli istinti: perciò esso non si potrà estirpare che estirpandone la radice: la volontà. All’indagine della catarsi umana dalla schiavitù del volere sono dedicati il terzo e il quarto libro dell’opera. L’autore nega qualsiasi carattere progressivo alla storia: la volontà che sottostà ai fenomeni storici è sempre la stessa, per quanto varie possano esserne le illusorie forme fenomeniche. Perciò la liberazione non può essere conseguita dalla specie umana, ma dall’individuo. È questo uno dei tratti di più forte opposizione fra il pensiero dello Schopenhauer e quello degli idealisti: ché mentre per questi ultimi il “progresso” o sviluppo della storia è fatto consistere proprio nel risolversi graduale dell’individuo nell’universale umanità la

quale realizza concretamente l'Assoluto, per Schopenhauer la storia è solo un succedersi di apparenze illusorie, né esiste alcun divenire nei riguardi dell'Assoluto (costituito dalla volontà e dalle idee); e d'altra parte un reale progresso è ottenuto solo dall'individuo mediante un'azione antistorica, tale cioè che miri a disseccare la storia nelle sue radici. Tale azione si esplica in primo luogo con un'inversione dell'ordine volontà-conoscenza: la conoscenza fa prevalere il suo interesse su quello della volontà, si stacca da ogni bisogno pratico e diviene pura contemplazione; e questa è l'"arte". Alla liberazione per mezzo dell'arte è dedicato appunto il libro terzo dell'opera. Il modo ordinario di considerare le cose, proprie dell'intelletto, secondo le categorie di spazio tempo e causalità è sempre in relazione con la volontà: esso non dà una conoscenza pura, una conoscenza delle idee, ma una conoscenza fenomenica al servizio del tumulto e dei bisogni della volontà. Ma se questa, riuscendo a invertire se stessa, in un individuo dotato di eccezionale forza spirituale ("genio"), lascia sussistere solo l'intuizione, la pura conoscenza senza volontà, il puro rapporto con l'oggetto come tale, allora lo spirito coglie la pura obiettività dell'idea fuori dal travaglio del divenire e della molteplicità. L'oggetto dell'arte è l'idea, non la cosa singola (fenomenica), e neppure il concetto intellettuale. Quest'ultimo infatti è astratto e discorsivo, e determinato solo nei suoi limiti: l'idea invece è adeguata, intuitiva, e, sebbene universale, determinata; essa è inaccessibile all'individuo nella sua individualità, come volontà (esistenza), ma accessibile solo a colui che, superando in sé ogni individualità e ogni volere, si sia identificato col puro soggetto del conoscere: un tale uomo non è più razionale, è geniale: la scienza è prodotta dalla ragione, l'arte dal genio. L'arte è dunque l'autocoscienza pura della volontà, e quindi un primo passo verso la catarsi; essa si esprime nel linguaggio più puro e più libero da schemi intellettuali, e pertanto la forma più elevata di essa, la più piena autocoscienza della volontà, è la musica: essa "sta alla generosità dei concetti come questi stanno alle singole cose". Perciò, avendo in comune con essa la più chiara manifestazione intuitiva del concetto di volontà, la musica è filosofia e la filosofia è musica. La forma suprema di liberazione è costituita dall'etica, cui è dedicato il libro quarto. Schopenhauer respinge il tipo classico di morale, la morale precettistica; la filosofia è sempre teoretica, il suo compito è sempre quello di indagare e scoprire la realtà, ché questa non

si lascia dare leggi; ma è pure avverso all'etica kantiana, fondata sul "dovere incondizionato" che è legge della volontà, poiché per lui la volontà è prima di ogni legge: essa "determina se stessa e in uno stesso atto determina l'agire e il mondo; fuori di essa non c'è nulla, e quei due prodotti sono essa stessa". Pure respinge l'impostazione storicistica del problema etico cara agli idealisti: la storia, essendo concepita nel tempo, è fenomenica — essa è illusione, mentre la realtà della volontà è fuori del tempo, prima di ogni temporalità, è un "nunc stans", un eterno presente. Questa storicità o atemporalità del volere si manifesta nella vita, che è la principale attualità obiettiva del volere stesso: essa non ha né passato né futuro, ma è sempre un presente; non solo, ma essa non si svolge propriamente negli individui, destinati a perire, ma nella specie; muoiono gli individui ma la vita non muore: "la terra, è vero, si rovescia dal giorno alla notte, e così l'individuo precipita veramente nella morte; ma il sole (la vita in se stessa) arde senza interruzione in un eterno meriggio... La forma della vita è un presente senza fine". La vita di milioni di uomini che mi hanno preceduto è la stessa vita che ora si agita in me, e che io stesso sento come estranea al tempo, e per così dire "gettata nel tempo" (è questo forse il più importante dei molti spunti offerti da Schopenhauer all'esistenzialismo contemporaneo). Ma la volontà è essenzialmente libera: solo i fenomeni obbediscono al principio di ragione (di cui il principio di causa è un aspetto), non la cosa in sé, cioè la volontà; non solo, ma la volontà è l'atto fondamentale da cui dipende il conoscere, e non viceversa. La libertà essenziale del volere si determina però nel fenomeno in maniera necessaria; anche nell'individuo il problema del libero arbitrio è risolto da Schopenhauer, riaccostandosi a Platone e a san Paolo, come libera scelta originaria del proprio essere, scelta che precede la conoscenza e la stessa esistenza fenomenica che ne rimane determinata. Ma questa volontà si determina ovunque, nella natura, nelle specie, negli individui, come bisogno, sofferenza, dolore: il dolore è la legge universale del mondo fenomenico, e il piacere non è che una momentanea soddisfazione, ossia cessazione di pena. Ciò posto, la vita morale consiste appunto nel fatto che la volontà, rendendosi nell'uomo cosciente di sé e del suo destino, e approfittando della sua libertà radicale sceglie fra l'affermarsi di nuovo, sapendo che cosa ciò significhi, o il negarsi. Il bene, la liberazione, la catarsi è appunto costituita dalla negazione di sé. Questa può

essere relativa, cioè limitazione della volontà dell'individuo di sopraffare gli altri e di vivere ai danni dell'altrui vita: e questa è la "giustizia". Oppure come partecipazione dell'individuo alla vita di tutti gli altri, come puro amore, altruismo: ma siccome la vita è dolore, la partecipazione alla vita altrui è partecipazione al dolore, ossia "benevolenza" o "pietà". Finalmente, questa negazione della volontà di vivere può essere totale, radicale: estinzione in sé di ogni volontà per mezzo della "santità". Questa estinzione ha un valore cosmico: nell'uomo tutta la natura acquista coscienza di sé, con l'estinzione della volontà di vivere nell'uomo si estingue tutta la volontà nella natura. Perciò non con il suicidio, che è atto vitale non meno del desiderio di vita, ma con l'ascesi si ottiene tale liberazione, predicata da tutte le grandi religioni, e in particolare dal buddismo che l'autore ritiene la più alta e la più perfetta delle religioni, e da cui prende molti concetti, fra cui quello culminante di "nirvana" (estinzione del volere). Ma con il "nirvana" la vita e l'essere non dileguano nel nulla e Schopenhauer osserva che si tratta di un nulla relativo il nulla del mondo, il quale però è pura apparenza, non-essere; perciò il "nirvana" può avere anche un significato positivo, sebbene indicibile, perché completamente fuori di tutte le categorie con cui il pensiero costituisce il mondo fenomenico. Tale è l'opera del grande pessimista, che già il De Sanctis aveva messo a raffronto con il Leopardi. Comunque si giudichino gli arbitrii e le incoerenze della sua metafisica, il suo grande valore sta nell'aver impostato, insieme a Schelling e a Kierkegaard, il problema della personalità individuale, il problema della natura propria dell'individuo spirituale, e di avere scorto chiaramente le deficienze dell'idealismo classico e dello storicismo relativamente a questo problema. Da Schopenhauer, come da Kierkegaard e da Feuerbach, nascerà una nuova corrente di pensiero che avvierà la filosofia europea contemporanea a quella duttilità, a quell'aderenza alla complessità della vita individuale che costituiscono la sua peculiarità e forse il suo unico valore nei confronti dei grandi sistemi del passato.

FRANZ GRILLPARZER
(1791-1872)

Le onde del mare e dell'amore [*Des Meeres und der Liebe Wellen*]. Tragedia in cinque atti rappresentata alla Hof-

burg nel 1831. Dopo la parentesi storico-patriottica di *Fortuna e fine di re Ottocaro* Grillparzer ritorna con questo dramma a un soggetto classico, riprendendo una concezione piú antica, quasi contemporanea alla trilogia del *Vello d'oro*. Ma, come ci dice nella sua autobiografia, al mondo classico greco egli ha voluto associare qui il mare concepito come elemento romantico. Ed è il mare che, col suo eterno mormorio o con le sue paurose tempeste, accompagna e fa da sfondo a tutta la tragedia. Ero, consacrata sacerdotessa di Afrodite, simbolo dell'anima armoniosamente fusa in se stessa, crede di poter rinunciare serenamente all'amore, troppo fidando nelle sue forze e nella sua vocazione. Ma, quando per la prima volta, poche ore dopo la consacrazione, essa incontra lo sguardo di Leandro, venuto da Abido a Sesto per le feste in onore di Afrodite, il suo cuore è colpito da una strana, inesplicabile sensazione. Distratta e smarrita, Ero versa troppo incenso nel tripode e da questo guizza alta e divorante una fiamma, simile a quella che Leandro ha acceso nel suo cuore. Tuttavia Leandro, incontrato piú tardi presso una fonte, invano scongiura la fanciulla di ascoltarlo; essa deve rispettare il voto e con parole commosse persuade il giovane a ritirarsi. Poi dallo zio, esso pure sacerdote, è condotta nella torre del tempio, sua nuova dimora. Rimasta sola, Ero ritorna con il pensiero a Leandro, mentre nella notte il mare sciacqua dolcemente, e pone alla finestra una lampada perché la sua luce sia di guida ai naviganti. Diretto da quella luce, giunge Leandro dopo aver attraversato a nuoto l'Ellesponto, e, scalata la roccia, penetra nella torre. Il dialogo d'amore che si svolge fra i due giovani è forse uno dei piú belli di tutto il teatro tedesco: la purezza della fanciulla, in cui pur tuttavia si desta la donna, l'ardore appassionato di Leandro si fondono in sottile poesia. Fin che tremante Ero concede all'innamorato il primo bacio. Ma la presenza di un estraneo è stata notata e l'indomani il gran sacerdote si accorge che qualche cosa è mutato nell'animo di Ero. Egli cerca di distrarla e stancarla con lavori gravosi e infatti, giunta la sera, la fanciulla si addormenta suo malgrado presso il mare, mentre l'inflessibile sacerdote spegne la lampada che doveva come nella notte precedente servire da faro d'amore a Leandro. Una tempesta scoppia sull'Ellesponto, ed Ero destandosi vede ai suoi piedi il corpo inanimato di Leandro gettato dai marosi sulla spiaggia. Disperata essa si abbandona su di lui e, disposte le bende sacerdotali sulle spoglie amate, spira sopraffatta dal dolore. Il dramma conchiude

il periodo piú fecondo e originale di Grillparzer, e la figura di Ero, con la sua trepida e pudica verginità e il nascente ardore della sua natura di donna, è indubbiamente una delle sue piú belle creazioni. Il raccostamento tra l'amore dei due adolescenti e la misteriosa vita del mare, entrambi raccolti nel breve passaggio tra la dolce calma e la tempesta, ha suggerito al Grillparzer la piú poetica fra le interpretazioni date dall'Ottocento all'antico mito.

AUGUST VON PLATEN-HALLERMÜNDE (1796-1835)

Ballate [*Balladen*]. Non contando quelle "giovanili" che l'autore rifiutò, si tratta di ballate e romanze composte tra il 1818 e il 1833, tutte di argomento storico o leggendario. Le piú famose sono "Il pellegrino davanti a S. Giusto" e "La tomba nel Busento", tradotte dal Carducci; narra la prima di Carlo V che all'apice della sua grandezza si ritira a morire in un vecchio convento dell'Estremadura; la seconda della tomba di Alarico scavata dai suoi Goti nel letto del Busento, perché non venga violata dai Romani. Vengon poi "La morte di M. A. Caro" ucciso dal fulmine nella guerra contro i Parti; "Harmosan", che con un'astuzia, legando Omar alla sua parola, si salva da morte; "Luca Signorelli" che, prima di lasciarlo seppellire, vuol ritrarre le sembianze del figliuolo assassinato; "Zobir", il guerriero maomettano che rifiuta la fanciulla cristiana che gli è toccata in premio della vittoria; "Gambacorti e Gualandi", un episodio delle guerre intestine italiane del XV secolo; "Alessio", il lamento del figlio di Pietro il Grande, accusato di alto tradimento e strappato alla blanda prigionia di Castel Sant'Elmo; il "Vecchio gondoliere", che piange sul trattato di Campoformio e sui tesori strappati da Napoleone alla sua Venezia. Tutte queste ballate hanno forza evocatrice, varietà e delicatezza di ritmi, soprattutto tratti incisivi che segnano un'epoca e limitano una figura. Quando Zobir, nel rifiutare la principessa cristiana che gli spetterebbe, e di cui egli ha ucciso il padre, esclama: "Io ho combattuto per il mio Dio e per la sua legge santa. Quanto a te, piangi tuo padre e odia Zobir"; quando Luca Signorelli, terminato di ritrarre le fattezze del giovinetto, intima ai monaci: "E ora portatelo a seppellire"; quando Ottone III, morendo a ven-

t'anni in vista di Roma, ricorda la tomba di Carlomanno che egli ha fatto scopercchiare per toccarne l'alloro, noi sentiamo il gran soffio del passato che ci sfiora, sentiam la storia diventare epopea. Accanto alla ballata fiabesca di Goethe e di Bürger, la ballata storica di Platen occupa un posto notevole nello svolgimento della lirica tedesca.

HEINRICH HEINE
(1797-1856)

Libro dei canti [*Buch der Lieder*]. Canzoniere meritatamente famoso. La prima edizione in cui vennero accolte e fuse le liriche heiniane, già uscite separatamente o con le "tragedie" e le *Impressioni di viaggio*, in quattro volumi, risale al 1827. L'ultima edizione curata e corretta dall'autore, fu pubblicata ad Amburgo presso Hoffmann e Campe nel 1844. Il *Libro dei canti* consta di cinque parti: *Dolori giovanili* (1817-21); *Intermezzo lirico* (1822-23); *Il ritorno* (1823-24); *Dal viaggio nel Harz* (1824); *Il mare del Nord*, distinto in primo e secondo ciclo, 1825-26. A queste parti è aggiunta un'appendice di poesie varie [*Nachlese*]. La realtà psicologica a cui sono legati i fantasmi poetici dei canti heiniani è lieve e delicata. Molti "Lieder" sono variazioni dello stesso tema, nascono dal rimpianto di due amori non corrisposti: quello per la cugina Amalia, e quello per la sorella di lei, Teresa. Col tempo il ricordo delle due infelici passioni si "contamina" con nuove esperienze amorose che accentuano il rimpianto e accendono, con l'esca di sensazioni reali, l'antico vano desiderio. Così, mentre la primitiva tensione psichica si allevia e si scioglie, l'ispirazione poetica vigoreggia sotto i nuovi impulsi. All'energia formatrice di tale fantasia si piegano altri motivi-impressioni della natura, leggende, temi di romanze, spunti polemici, immagini cupe e spettrali, allusioni ironiche, virtuosismi letterari. Il processo genetico dell'arte heiniana si può spiegare brevemente così: il nucleo ispirativo è sempre legato a una esperienza di indole psicologica, culturale, polemica, politica; tuttavia l'emozione, l'impressione o il capriccio letterario non si esaltano immediatamente in lirica, ma si fanno, in certo qual modo, storia, poi trapassano in canto, assumendo il tono epico-lirico proprio della poesia popolare. L'accento "soggettivo" dello stato d'animo si mo-

dula e regola secondo questo “tono” che fonde l’esigenza personale e quella universale. Ne risultano creazioni originalissime, romanze o ballate come “Baldassare” (*Dolori giovanili*), “Lorelei” (*Ritorno*), “Il pellegrinaggio a Kevlaar” (*Ritorno*) ecc.; soprattutto, “le piccole liriche pure e trasparenti come gocce di rugiada” dell’*Intermezzo lirico*: “Nel magnifico mese di maggio”, “Dalle mie lacrime spuntano”, “Nel Reno, nel bel fiume”, “È tutto un suonar di flauti e violini” ecc. Inimitabili i “Lieder” del *Ritorno*: “Stavamo nella casa dei pescatori”, “Bimba mia, noi eravamo bimbi”, “Sei come un fiore”, “Sulle tue nivee spalle”, ecc. Talvolta, però, specie in *Dolori giovanili*, un romanticismo ancor torbido e fumoso che predilige fantasie cupe e spettrali, non riesce a purificarsi e rasserenarsi nel canto. Altrove l’arte heiniana degenera in virtuosismo, anche se il gioco della tecnica è così perfetto e allucinante, da poter illudere, non che gli altri, lo stesso autore. Alla genuina poesia di Heine giova generalmente il sistema strofico chiuso del “Lied” o della romanza o della ballata. Ma anche dove immagini e sensazioni circolano, per così dire, nella volubilità dei versi liberi, la poesia heiniana non è meno viva. La suggestione che esercita, per esempio, il lirismo dei ritmi del *Mare del Nord*, è dovuta al fatto che in essi si effonde l’anima e l’arte che trovano piena espressione nella prosa delle *Impressioni di viaggio*. Nei due cicli del *Mare del Nord*, dove una specie di supernaturalismo vuole dominare l’esperienza romantica, trasponendola nelle plastiche forme del mito classico, Heine esce dal chiuso mondo dei vecchi modi, e raggiunge, come è giudizio diffuso nella critica, effetti notevolissimi; i nuovi canti hanno una maggiore tensione e una risonanza più vasta, anche se perdono un po’ del nitore perlaceo degli altri “Lieder”. Alla ineffabile musica delle romanze e dei “Lieder”, dove la poesia heiniana è più originale, contribuisce una lingua tedesca ricca dei melismi più puri. Di rado la lingua tedesca ha “cantato” così melodiosamente. Di questa meravigliosa capacità stilistica ebbe coscienza un altro virtuoso della lingua, Nietzsche, quando proclamò: “Un giorno si dirà che Heine e io siamo stati di gran lunga i più grandi artisti della lingua tedesca”.

Impressioni di viaggio [*Reisebilder*]. Quest’opera di Heine chiude il primo periodo artisticamente più fecondo di questo poeta: nella forma originaria erano quattro volumetti, comparsi fra il 1824 e il 1831, che comprendevano prosa e

poesie. Nelle edizioni delle opere complete i due cicli di liriche “Quadri del Mar del Nord” [“Nordseebilder”] vennero trasportati fra le poesie, mentre rimasero le graziose liriche del “Viaggio nel Harz”: proprio quella svariata mescolanza di poesia e prosa, come immediata e spontanea espressione del momentaneo stato d’animo del poeta era caratteristica della forma artistica di Heine. Queste “impressioni” o “quadri” di viaggio sono assai piú che semplici descrizioni di paesaggi o di avventure: son continuo spunto di osservazioni critiche e riflessioni politiche, che dal paese e dai suoi abitanti conducono il poeta a considerarne le condizioni sociali, politiche, culturali, letterarie, e a sviluppare le proprie idee, con quello spirito acuto e brillante che fa dell’opera un vero fuoco d’artificio di satira, di canzonatura, di brio e insieme di amarezza, di sentimentalità, di grazia. La prima parte, “Il viaggio nel Harz” [“Die Harzreise”] del 1824, è nata dai primi cinque giorni di una peregrinazione del giovane studente fra le montagne del Harz, per liberarsi dall’atmosfera greve dell’Università di Gottinga “la stalla delle Pandette”. Le avventure, le esperienze, perfino i sogni di quei giorni e di quelle notti sono descritti dalla sua prosa poetica, fresca e scintillante e dove la prosa non basta, interviene la lirica, il canto. È una fuga nel regno della natura lontana però da ogni fantasmagoria romantica, appoggiata sull’osservazione piú raffinata e piú precisa della realtà e del paesaggio. Fiumi, monti, alberi, fiori, tutto prende vita sotto la sua penna, vestendosi anche spesso di forme umane, come i tre fiumi del Harz che diventano donne (graziosissima la personificazione dell’Ilse nella lirica: “Io sono la principessa Ilse...”), o la famosa montagna del Brocken, la cui cima appare come “un filisteo tedesco” (lo studente si sfoga contro i pedanti accademici). In questa prima parte dell’opera vi sono pagine di una luminosità serena e gioconda, che non lasciano mai presentire, se non in ultimo, l’imminente delusione amorosa (la seconda nella giovinezza del poeta), che introdurrà nelle parti seguenti un tema nuovo e doloroso. La seconda parte, del 1826, è nata dal soggiorno nell’isola di Norderney (negli anni 1825-26): comprende due sezioni di poesie — “Quadri del Mar del Nord” — e una terza di prosa, in forma di una lettera di viaggio. Le poesie sono la prima espressione poetica originale del suo vivo sentimento della natura: nei ritmi liberi il mare è rappresentato quasi impressionisticamente in tutte le sue luci e sfumature di colore, con la sua magia e con i suoi miti oscuri: famosa

la ballata “Lo spettro del mare” [“Das Seegespenst”] con una pennellata finale di “ironia romantica”, caratteristica di Heine. La terza sezione, in prosa, rinuncia invece alle descrizioni di paesaggio, tranne qualche accenno all’isola nordica da cui è scritta la lettera, e rinuncia anche a ogni unità formale per discorrere, con una arditezza non ancora raggiunta, di questioni d’interesse sociale, politico, letterario: lotta contro la Chiesa, contro la nobiltà, esaltazione di Napoleone, i miti di Goethe. Segue il libro intitolato *Idee*, col sottotitolo “Il libro Le Grand” [“Das Buch Le Grand”], del 1826, “un frammento autobiografico”, che contiene le pagine più dolorose e forse più belle di Heine, ispirate dalla delusione del suo amore per Teresa Heine, sorella di Amalia, suo primo amore. L’atmosfera malinconica di questa storia d’amore, con i suoi accenti elegiaci su cui trema un sorriso e con la sua commozione patetica smorzata dall’ironia, è l’elemento che fonde insieme i vari episodi, apparentemente sconnessi e talvolta contraddittori. Al centro è un nostalgico ricordo d’infanzia: l’ingresso di Napoleone a Düsseldorf, nel suo along di gloria, e l’episodio del tamburino Le Grand, nel cui rullo di tamburo fremono tutta la Rivoluzione francese e l’epopea imperiale: nella scena del suo ritorno dalla prigionia e della sua morte si ripete il commovente motivo della famosa ballata “I due granatieri”. Subito dopo la stampa del secondo libro dei *Reisebilder*, che per la sua arditezza politica fu proibito da quasi tutti i governi tedeschi, Heine si recò a Londra, dove, convinto ormai della propria missione politica, studiò appassionatamente la vita pubblica inglese, riferendo le proprie impressioni in “Frammenti inglesi” [“Englische Fragmente”], che pubblicò nel quarto volume dei *Reisebilder* nel 1831, dopo quello sull’Italia, ma i cui principali capitoli comparvero già nel 1827-28 in riviste. Il motivo fondamentale è il concetto della libertà come nuova religione, di cui però nemmeno in Inghilterra egli trova l’applicazione ideale. Il terzo volume, del 1828, è intitolato *Italia* e comprende “Il viaggio da Monaco a Genova” [“Die Reise von München nach Genua”] e “I bagni di Lucca” [“Die Bäder von Lucca”]. Il seguito “La città di Lucca” [“Die Stadt Lucca”], fa parte del quarto volume insieme con i “Frammenti inglesi”. “Il viaggio da Monaco a Genova” contiene vere e proprie impressioni di viaggio, schizzi fugaci, quadretti di genere, pieni di colore e di vita: scenette tirolesi, la confessione nel duomo di Trento, il mercato, l’episodio della piccola sonatrice d’arpa rivelano la finezza e la

potenza dello scrittore piú delle descrizioni di opere d'arte famose. Heine mostra anche piena comprensione per il movimento italiano d'indipendenza dall'oppressione austriaca. "I bagni di Lucca" e "La città di Lucca" erano pensati originariamente come frammenti di un futuro romanzo di viaggio: ma rimasero frammenti: l'elemento novellistico vi ha un'importanza minima: l'Italia, eccezion fatta di alcune allegre scene di strada, non è piú che uno sfondo a polemiche letterarie e religiose. Nei "Bagni" sta al centro lo scandalo letterario scatenatosi contro il poeta August von Platen, che aveva stoltamente attaccato Heine nel suo *Edipo romantico*: Heine a sua volta oltrepassa nella polemica i limiti del lecito. Nella "Città di Lucca" il tema principale è la religione, con tutte le variazioni polemiche, parodistiche, sentimentali. Heine lascia da parte il problema del rapporto soggettivo fra l'uomo e Dio e mira invece a eliminare le interferenze fra Stato e Religione, raccomandando al primo l'indifferenza in questioni religiose e agli uomini del tempo suo, come a se stesso, l'atteggiamento di un "cosciente donchisciottismo". I *Reisebilder* ebbero e hanno ancora un successo enorme: l'autore stesso ne curò l'edizione francese (*Tableaux de voyage*) in collaborazione con illustri scrittori. Heine si è creato qui la forma della sua prosa, che consiste per lui nel prendere spunto da un paesaggio, da una realtà esteriore, per dire tutto quello che ha in cuore, in un continuo e contrastante alternarsi di sentimento e di ironia.

Romanzero. Raccolta di poesie uscita nell'ottobre del 1851. Comprende poesie scritte in quei cinque anni della vita, che vanno dal 1846 circa, quando lo Heine venne colpito da paralisi, fino al settembre 1851, data dell'appendice in prosa in cui il poeta chiarifica il proprio stato d'animo conferendo al volume una certa unità di pensiero. Il volume si divide in tre parti: "Storie" ["Historien"], "Lamentazioni" ["Lamentationen"], "Melodie ebraiche" ["Hebraische Melodien"]. Le "Storie" comprendono una serie di romanze (forma poetica che è comune a tutte le composizioni e dà perciò il nome all'intera raccolta): alcune erano già uscite in francese, nella "Revue des deux mondes", qualche settimana prima che venisse pubblicato il volume dal Campe ad Amburgo. La prima romanza, "Rhampsenith", è tratta da un episodio del secondo libro delle *Storie* di Erodoto: la macabra storia del giovane che riesce a rubare il tesoro del re eludendo le insidie in cui

già suo fratello ha lasciato la vita: lo stesso re derubato gli concede in moglie la figlia, rendendo omaggio alla sua astuzia, quando egli presenta il braccio di suo fratello, che gli è servito per il furto. Fra le più celebri sono le romanze di "Maria Antonietta", di "Carlo I" (tradotta dal Carducci), "Asra" che consta di sole quattro suggestive strofe, dove è espressa tutta la poesia di quell'antica stirpe moresca degli Asra "che muoiono quando amano"; e l'altra "Viaggio notturno", dove in una meravigliosa luce lunare, in un gioco d'ombre di mare e di nuvole, il sogno si fa delirio e l'amante uccide l'amata, "senza un preciso motivo", dice lo Heine in una lettera esplicativa all'amico Schloss che deplorava la poca chiarezza della poesia: "il mistero è il carattere e il fascino di questa poesia... Amante o moralista o redentore... l'uomo compie questa azione per passione interiore... vuol salvare la bellezza dalla contaminazione". Chiude il ciclo una sorta di poemetto: "Vitziputzli", che si svolge in paese messicano, nel momento del trapasso dall'una all'altra fede, quando l'antico iddio Vitziputzli cede davanti al nuovo Dio cristiano e assume aspetto e carattere demoniaco, come avviene, secondo lo Heine, quando l'una deità si sostituisce nel culto all'altra. In tutte le "Storie", c'è una sorta di particolare esotismo, che non è più cosmopolitismo settecentesco, né romantica evasione dalla realtà, ma esotismo pittorico in cerca di colori non visti, di sensazioni rare, visioni e sogni che appaiono, vividi e concreti, all'occhio semispento del poeta malato. Questo esotismo, nato da disperata amarezza, si trasforma nelle "Lamentazioni" in una sorta di nostalgia. Il poeta dalla sua "tomba di materassi", va riandando con la memoria i punti più luminosi e dolorosi della sua vita passata: sono i ricordi letterari del periodo romantico nella "Solitudine nel bosco", oppure il fiorire e sfiorire delle giovanili illusioni, oppure sprazzi di satanica satira, o ombre torbide di crudeli pessimismi negli "Atridi spagnoli", o grige e tristi note di morte nella "Vecchia canzone", o sentimentalità d'inceneriti ricordi in "Auto da fè", o memorie d'infanzia in "Ricordi", dove in poche terzine lo Heine riprende a narrare la morte del piccolo amico Guglielmo già descritta nei *Quadri di viaggio*. "Lazzaro", la seconda parte delle "Lamentazioni", da completarsi con il gruppo di liriche riunite sotto lo stesso titolo nelle *Poesie postume*, è più specificamente lirica; il poeta si sente simile al povero lebbroso del Vangelo, al quale non toccano ormai più che poche briciole di vita, ch'egli raccoglie amaramente nella sua

solitudine, onde offrirle tramutate in poesie in una malinconica placata rassegnazione: ma qua e là l'antico uomo ricompare, come in "Testamento" ed esplode in accenti di amaro sarcasmo e di sofferta dolorosa verità. Il terzo libro, "Melodie ebraiche", prende il titolo dal Byron; anch'esso è un ritorno al passato, ma a una vita più lontana e interiore. La "Principessa di Saba", tolta da una fiaba araba, nacque dagli studi biblici e talmudistici che lo Heine intraprese con ardore negli ultimi anni della sua vita. Significativa è la poesia dedicata al poeta medievale Jehuda ben Halevy, nella quale si celebrano anche gli altri due poeti Salomo ibn Gabirol e Mosé ibn Esra, con una esaltazione del loro contributo alla cultura medievale. Infine "Disputa" presenta con nota burlesca una delle dispute tanto comuni nel tardo Medioevo fra il rabbino e il francescano, nella quale il vinto doveva abbracciare la fede del vincitore; i due s'insultano senza riuscire a convincersi e la poesia si chiude ironicamente. Le "Melodie ebraiche" rispecchiano il nuovo atteggiamento religioso dello Heine, il quale nell'"Appendice" in prosa rinnega l'antico hegelianesimo e panteismo da lui professati chiamandoli larvati ateismi, e professa solennemente la sua conversione: egli crede in Dio, pur non essendosi aggregato a nessuna Chiesa ufficiale, nell'antico Dio onnipotente e tremendo dei suoi padri, crede nell'immortalità dell'anima, come crede alla personalità umana che non può né deve disperdersi nel nulla. Alcune delle poesie del *Romanzero* sono fra le più fresche di umana verità che lo Heine abbia scritte: egli stesso le chiama "proprio sangue vitale fatto versi", con termini simili a quelli usati dal Baudelaire.

NIKOLAS LENAU
(1802-1850)

Poesie [*Gedichte*]. Raccolta di versi pubblicata in volume nel 1832, ripubblicata con una dedica al "poeta Gustav Schwab, mio amico" nel 1840 e in edizione definitiva postuma nel 1851. È una poesia eminentemente nostalgica nella quale — insieme con un sentimento profondamente doloroso della vita e del mondo — la natura, il tormento del dubbio religioso, l'amore, la musica predominano quali momenti fondamentali, intersecandosi e spesso sovrapponendosi. Il senso

della natura, una natura tutta animata e dolorosamente viva, suscita nel Lenau pittoriche evocazioni. La sua vita errabonda gli offre spunti infiniti: or sono le steppe e pianure sconfiniate della sua Ungheria, dove nell'“Osteria della Puszta” (1827) il cavallo che si profila fuggevole all'orizzonte si fonde con l'immagine delle nuvole tempestose, e lo schiarirsi del cielo richiama la breve sosta piena d'ansia dello zingaro nell'osteria al fianco dell'amata. La figura dello zingaro ritorna spesso, e viva soprattutto nei “Tre zingari” (1837). Le lontane Americhe, verso le quali il poeta salpò in cerca di paesaggi giganti e nuovi, ma donde tornò disilluso, gli ispirano realmente le canzoni: “Al Niagara”, “Foresta vergine”, “Tre indiani”. Ma questa natura gli è estranea ed egli ritrova i suoi migliori accenti nei *Canti della foresta*. La nota pessimista che predomina in tutta la lirica del Lenau, e che risponde a un suo naturale romantico amore per la “voluttà del soffrire”, trae in parte le sue origini anche da una crisi religiosa che l'assale a diciott'anni: egli stesso accenna di aver perduto allora, con la fede in Cristo, l'intima gioia del cuore, né mai più gli riuscì ritrovarla in nessun amore. Questo duplice motivo amoroso e religioso gli dettò la “Cappella nel bosco” (1828), espressione del tormento del poeta abbandonato da Berta Auer e da Dio. Lotte Gmelin, la fidanzata non mai sposata, gli ispirò i *Canti dei giunchi*. Di questo periodo è pure la musicale ballata: “Il postiglione” (1832). La passione per Sofia von Löwenthal, durata dieci anni, fino al 1844, anno da cui comincia a datare la follia del Lenau, accresce il suo pessimismo. Egli non potrà mai far sua la donna amata che ha marito e figli, e questo pensiero diventa per lui ossessionante: “Se tu fossi mia, bella sarebbe la vita”. Meglio sarebbe la morte che “il dolore di non poterti mai possedere”. Il cupo senso di desolata solitudine che strappa il pianto al vinto eroe polacco (“Fuggiasco”, 1834) diviene più tardi nel Lenau vera e propria disperazione fino all'ultima lirica del settembre 1844: “Guardando giù nei gorgi” e “Il puro nulla”, nella quale la vita viene definita un “vano errare”. Il Lenau non riprende nessuno dei noti motivi della tarda scuola romantica sveva serenamente intimistica e politica, ha invece maggiori punti di contatto coi primi romantici — specialmente con Schelling — per il loro senso della natura, e risente influssi lontani, oltreché del Goethe anche dello Eichendorff e, sotto taluni aspetti, del Byron. Ma la sua ispirazione ha qualcosa di nuovo e di personale: porta nella poesia non

soltanto quel “dolore del mondo” (“Weltschmerz”) che lo fece raccostare tante volte al nostro Leopardi e che era, comunque, un po’ il male dell’epoca — “le mal du siècle” — di tutta Europa; ma vi porta anche una vena musicale tutta sua che sommerge nel suo impeto tutti gli altri elementi della composizione e li subordina alle proprie esigenze, risolvendo la poesia in una fluidità di accordi, in melodia, canto. “Anima innamorata della musica, esperta di musica, malata di musica”, “legata al mondo e alla vita da rapporti musicali”, aveva bisogno di esaltarsi nell’atmosfera indeterminata del sentimento. E alla medesima origine risale anche la visionarietà a cui la sua poesia assurge in molti momenti: di rado si incontra nella letteratura moderna una poesia così ricca di visioni cosmiche, di miti. Il pericolo — immanente in queste sue stesse tendenze — fu che la sua poesia nacque quasi sempre come estrosa improvvisazione, e non si purificò artisticamente in un controllo critico della sua sensibilità, sicché appare oggi di valore disuguale. Ma quando il getto dell’ispirazione fu puro, nacquero alcune cose mirabili, vive oggi come quando egli le ha scritte.

EDUARD MÖRIKE
(1804-1875)

Mozart in viaggio a Praga [*Mozart auf der Reise nach Prag*]. Novella pubblicata nel 1856, in cui è narrato un episodio del viaggio che Mozart e sua moglie Costanza fecero a Praga per assistere alla prima esecuzione del *Don Giovanni*. Durante una breve sosta in un paesetto, Mozart fa un giro in un parco, e — assortito nei suoi pensieri e sogni — spicca un’arancia da una pianta non sapendo che questa coi suoi frutti è destinata come dono di fidanzamento alla nipote del conte Schinzberg proprietario del parco. L’indignazione del conte si trasforma in gioia quando riconosce nel colpevole il grande musicista viennese. Mozart accetta l’invito del conte e si ferma un giorno, che rimarrà indimenticabile per il conte e per i suoi ospiti, soggiogati dalla personalità dell’artista. La serenità di quelle ore di musica è talvolta adombrata dal presentimento della morte vicina di Mozart, che verrà espresso dal finale di una “canzone popolare boema”, che Eugenia, la nipote del conte, più d’ogni altro compresa della grandezza

del musicista, trova sul pianoforte dopo che questi è partito. Nella leggera gaiezza dell'ambiente, tipicamente austriaco e mozartiano (si pensi tra l'altro, alla deliziosa conversazione tra Mozart e la moglie nella carrozza, e ai loro racconti nel castello) affiora un senso di tragicità, appena introdotto dal presagio della morte e mitigato dalla certezza dell'immortalità. Anche per la squisitezza dello stile, è questo uno dei più perfetti racconti della letteratura postromantica tedesca.

GEORG BÜCHNER
(1813-1837)

La morte di Danton [*Dantons Tod*]. Dramma in tre atti, rappresentato per la prima volta nel 1835. In scene brevi di potente effetto drammatico il Büchner porta sul teatro gli avvenimenti degli ultimi giorni che precedettero la morte di Danton, di Camille Desmoulins e degli altri amici di parte. La successione dei fatti, senza alcun altro intrigo, costituisce il nucleo del dramma, il quale consiste nella lotta politica tra il partito più moderato rappresentato da Danton e dai suoi amici, e l'estremista capeggiato dal Robespierre, che accusa i primi di tradire la rivoluzione. Su tutto il dramma incombe un'atmosfera fatale, quasi una forza molto superiore a quella d'ogni uomo, grande o piccolo esso sia, e che tutti li trascina nel suo gioco. In Danton questa fatalità si manifesta da un lato nella convinzione (che si dimostra errata e quindi lo perde) che nessuno oserà toccarlo, lui, l'uomo della rivoluzione; e dall'altro in un profondo senso di stanchezza, che gli impedisce di agire tempestivamente nonostante i ripetuti avvertimenti degli amici. In generale tutti questi uomini, che furono arbitri dei destini di un popolo, sono qui rappresentati come caratteri inquieti, come gente che, avendo ucciso ogni fede, vaga ora incerta nell'impossibilità di vivere senza di essa, qualunque essa sia. Per alcuni di loro, un solo nome è ancora sacro: quello della Repubblica; per altri (Desmoulins, la moglie di Danton, Lucille) un sentimento: l'amore; per i più non sopravvive che il godimento e il desiderio di voluttà, che li fa inclini a un certo conservatorismo, il quale rende la vita più stabile e facile. Persino Robespierre, l'arbitro del momento, ancora sicuro di sé, ha dei dubbi e si sdoppia in una logorante lotta di due personalità. Questo dramma

dà veramente la misura di un grande talento tragico e come tale venne salutato all'epoca della prima rappresentazione: ma la morte colpiva l'autore due anni dopo. Dimenticato all'epoca del Verismo, il Büchner fu rimesso in onore dalla generazione seguente per certe affinità ch'egli presenta con gli ideali di questa.

Woyzeck. Dramma, o "ballata tragica, in 25 scene", composto nel 1836, pubblicato la prima volta da K. E. Franzos nel 1879. Il soldato Franz Woyzeck è un animo semplice, un rassegnato, che in un suo ingenuo misticismo pensa a una bontà molto vaga e indistinta; debole di mente e di carattere, egli non sa ribellarsi né ai cattivi scherzi della sorte né a quelli del prossimo. Da molti anni egli convive con una donna, Maria, da cui ha avuto un bambino; ella lo tradisce con tutti, specialmente col Caporal maggiore, il bello del reggimento; Woyzeck lo sa e non lo scaccia, tace e soffre sordamente. Il suo capitano lo schernisce, il medico si serve di lui per le sue esperienze, i compagni lo beffano crudelmente, e Woyzeck non trova la forza di reagire. Il suo dolore matura lentamente, finché diviene più forte di lui. Un giorno che Woyzeck vede Maria ballare col Caporal maggiore, sente nascere in sé l'idea del delitto. Scompare per alcuni giorni, poi, tornato a casa, e trovata Maria sola col bimbo, intenta a leggere la Bibbia, la invita a uscire con lui per una passeggiata sulle rive dello stagno. La luna sorge sinistra "come un ferro intriso di sangue"; Woyzeck crede di ricordare che quella sera ricorra l'anniversario della loro unione, il dolore lo fa parlare come un pazzo, e semifolle uccide la donna con una coltellata. Fugge poi in un postribolo dove qualcuno nota che il soldato ha un braccio macchiato di sangue; l'idea del delitto commesso già l'ossessiona: Woyzeck torna allo stagno, ma quel sangue è tanto che l'acqua non basta a lavarlo; egli si spinge nello stagno per togliersi quell'orribile macchia, finché l'acqua lo sommerge. Nella piazza del paese il suo bambino giuoca insieme agli altri fanciulli; e quando gli dicono che sua madre è morta, egli non capisce; quando tutti corrono allo stagno tragico egli rimane solo e seguita a giocare. Incombe su tutta la vicenda una fatalità dispotica sotto il cui predominio le creature umane corrono ciecamente al delitto senza riuscire a strappare da sé il dolore che le spinge, né a uscire dal vortice che le trascina. L'opera, che per l'implacabilità della tragica ironia e per la potenza suggestiva della

evocazione poetica, costituisce uno degli esempi tipici dell'arte di Büchner, negli anni del dopoguerra esercitò notevole influsso sul teatro tedesco.

FRIEDRICH HEBBEL
(1813-1863)

Maria Maddalena [*Maria Magdalena*]. Tragedia borghese in tre atti compiuta a Parigi nel 1843. Ha dato un potente impulso al moderno dramma borghese tedesco. Secondo le parole dello stesso Hebbel, "la tragicità sgorga non dall'urto del mondo borghese con quello aristocratico, ma semplicemente dal mondo borghese stesso, da quel suo tenace attaccamento alle tradizioni patriarcali, dalla sua incapacità a trarsi d'impaccio in situazioni difficili". Il titolo è simbolico. Clara, una ragazza, figlia di povera gente, vive in un ambiente in cui si ha un concetto borghesemente severo, rigido, dell'onore e del dovere. Anima di questo ambiente è mastro Antonio, falegname, padre di Clara, uomo indurito dalle difficoltà dell'esistenza. La fanciulla ama un giovane, Federico, il quale però, allontanatosi dalla cittadina per compiere gli studi, non le ha più scritto. Credendosi dimenticata, Clara ha ceduto alle insistenze della madre e si è fidanzata con un altro, lo scrivano Leonardo. Quando Federico è ritornato, per assumere il posto di segretario comunale, Leonardo, accorgendosi che Clara ne è sempre innamorata, l'ha sedotta per legarla più strettamente a sé. La fanciulla, abituata a frenare sempre i moti del proprio cuore per seguire la voce del dovere, ha ceduto alla volontà del fidanzato contro il proprio sentire, immaginandosi che tale fosse il suo preciso dovere. Questo l'antefatto. Ma Leonardo, animo basso e calcolatore, quando viene a sapere da Antonio che i 1000 talleri su cui contava non saranno più dati in dote a Clara, sente raffreddarsi molto l'entusiasmo per il matrimonio. Intanto sono stati rubati dei gioielli al negoziante presso il quale lavora Carlo, fratello di Clara; Carlo è sospettato autore del furto e arrestato. A questa notizia la madre loro cade morta, Leonardo rompe il fidanzamento, e mastro Antonio, disperato per la vergogna del figlio, si fa giurare da Clara che almeno lei non gli recherà mai disonore. La tragedia ormai precipita. Neppure la notizia che Carlo è innocente può risollevar l'animo angosciato di Cla-

ra. Federico viene a trovarla e le chiede finalmente di sposarlo; in un dialogo che dai toni di un'obliosa dolcezza sale a una forte potenza drammatica, Clara, dopo avergli dichiarato che l'ama, gli confessa infine che si è data a Leonardo. Federico non indietreggerebbe se si potesse "spazzar via dal mondo quel cane che lo sa", e Clara, dopo un ultimo vano tentativo presso Leonardo, che ora fa dignitosamente il cassiere ed è fidanzato con la nipote del borgomastro, torna a casa e si getta nel pozzo. Federico, che ha ucciso in duello Leonardo, torna ferito a morte, e mastro Antonio, impietrito, gli fa sapere che trova giusto il sacrificio di Clara. Tutti in questo dramma sono vittime della tradizione e della rigidità delle idee morali dominanti in quel ceto. Il vero protagonista è l'ambiente, la società borghese, la cui morale, dimostratasi inumana, alla fine va in pezzi e tutti i personaggi vi trovano il loro annientamento. Il dramma è costruito magistralmente, in uno stile nudo, duro, essenziale e raggiunge effetti di forte tragicità.

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Opera e Dramma [*Oper und Drama*]. Opera teorica, scritta nella quiete degli anni di Zurigo, dopo la tormenta rivoluzionaria, e pubblicata nel 1852. Lo scritto vuol trovare una giustificazione estetica a quella forma nuova di opera d'arte, che già urgeva nella fantasia di Wagner. Le premesse generali teoriche del suo pensiero sono ancor sempre quelle precedenti alla rivelazione schopenhaueriana (1854): l'individualismo anarchico di Bakunin, cristallizzato nella formula della distruzione dello Stato e libera autodeterminazione dell'individuo, e l'ottimismo ateo del Feuerbach. Nella necessità d'una totale palingenesi rivoluzionaria della società s'inserisce anche il compito d'una radicale riforma di quel genere artistico spurio e fundamentalmente errato, che è l'opera in musica; a mostrare come questo compito vada eseguito si applicano le tre parti di *Opera e dramma*. La prima — dice Wagner stesso — "contiene una critica dell'opera in musica considerata come genere d'arte"; la seconda "è uno studio del dramma e della materia drammatica"; la terza "è la parte costruttiva". L'errore fondamentale dell'opera in musica come genere d'arte consiste in questo che "di un mezzo dell'espressione (la mu-

sica) si è fatto lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il dramma) si è fatto il mezzo". La prima parte del libro, "L'opera e l'essenza della musica", è la storia di questo errore. L'origine aristocratica dell'opera in Italia è stata, secondo Wagner, il primo equivoco: l'aria è la degenerazione virtuosistica e contro natura della canzone popolare, ottenuta separando il canto dalle parole. In seguito l'opera si sviluppò in due direzioni: in senso "serio", col nobile ma vano tentativo di Gluck e successori di pervenire al dramma attraverso la musica; in senso "frivolo", col coerente indirizzo di fare dell'opera una pura esperienza musicale (gli italiani e Mozart). Spontini raggiunse il massimo che possa ottenere il musicista quando, come padrone dell'opera, si proponga di attuare il dramma. La musica non può però andare oltre: bisogna rivolgersi al poeta. Questo avrebbe voluto tentare l'opera romantica con Weber, riaccostandosi all'origine della melodia — la canzone popolare —; ma anche Weber s'illuse di realizzare il dramma con la "melodia assoluta", cioè con valori puramente musicali. Pura musica è quella di Mozart, che "ha un'importanza grande e sorprendente nella storia della musica in genere, ma non nella storia dell'opera considerata come un genere particolare di arte". Wagner fa qui un elogio a doppio taglio di Rossini, che ridusse l'opera all'unica cosa che aveva ancora di vivo, la pura melodia, facendola fine a se stessa, senza più alcuna ipocrisia "drammatica" in senso deteriore. E Rossini rappresenterebbe un fattore assolutamente negativo, la totale prostituzione al gusto del pubblico, se non ci fosse Meyerbeer: e con una fiera polemica contro la produzione bassamente commerciale di Meyerbeer la prima parte del libro si conclude. La seconda, "Il dramma e l'essenza della poesia drammatica", è quella concettualmente più impegnativa ma più debole e fumosa. In essa Wagner si abbandona a complicate elucubrazioni pseudostoriche sulla derivazione del dramma moderno dal romanzo e dal mito, al quale bisogna ritornare. È qui contenuta la celebre interpretazione del mito di Edipo in senso rivoluzionario e anarchico. Ma, nell'ultimo capitolo, ci si accosta già alla materia della terza parte: "La poesia e la musica nel dramma dell'avvenire", dove Wagner elabora la sua teoria del dramma come "forma d'arte complessiva", risultato dell'alleanza di tutti i sensi e di tutte le arti, dove l'elemento maschile e intellettuale, cioè la parola, unico veicolo dell'espressione piena ed esplicita, feconda l'elemento femminile e ricettivo, la musica, incapace per sé di espres-

sione determinata, e ne è a sua volta giustificato acquistando la profondità e risonanza dei tempi primordiali in cui il sentimento creava direttamente il linguaggio. Secondo Wagner, il linguaggio primitivo era una melodia spontanea di sole vocali; queste poi furono rivestite dalle consonanti, elemento intellettuale e riflesso, a formare le radici delle parole, e la lingua divenne sempre più una convenzione logica. Fondere con la musica questa nostra inaridita lingua moderna, ricercando attentamente le leggi originarie delle allitterazioni, della rima, della prosodia e dei ritmi poetici, è l'unico modo di ritrovare il primiero stato d'innocenza propizio all'espressione piena e totale. "Il poeta e il musicista non hanno rappresentato sin qui che l'uomo a metà": bisogna ristabilire l'unità. In seguito Wagner si addentra in particolari preziosi per la comprensione della sua futura opera d'artista, esaminando, per esempio, il rapporto di voce e orchestra per giungere infine, attraverso l'affermazione dell'indissolubilità di parola e musica, a quelle che saranno le obiezioni più comuni alle sue future realizzazioni drammatiche. Si entra così nel cuore dei problemi di critica wagneriana. Tuttavia, nell'intendere Wagner, noi facciamo oggi deliberata violenza ai precetti ch'egli ci ha fornito, e proprio la grandezza musicale delle sue creazioni giganteggia ogni giorno più, mentre l'apparato drammatico ci si viene configurando come sempre più caduco e transitorio, incapace di riscattare il peso di quelle parti ove langue l'interesse musicale. Di modo che l'interrogativo rimane ancora aperto: "Wort-Ton-Drama", oppure, ancora una volta, realizzazione del dramma attraverso la musica?

THEODOR STORM
(1817-1888)

Immensee. Novella pubblicata nel 1852. È la prima opera e al tempo stesso una delle più delicate narrazioni di questo finissimo novelliere. In questa, più ancora che nelle successive, in cui lo Storm si avvicina maggiormente a un poetico realismo, la trama è semplicemente pretesto a situazioni spirituali e sentimentali sfumate con tratti lievissimi, neri su grigio. Un'amicizia tra il bambino Reinardo e la bimba Elisabetta con l'andare del tempo si trasforma in amore. Ma, raggiunti i diciott'anni, Reinardo parte per recarsi all'univer-

sità e, sebbene non cessi il sentimento né da un lato né dall'altro, la lontananza dà agio alla madre di lei di persuadere la figlia ad accettar le profferte di Enrico, un buon giovane danaroso. Passati alcuni anni il marito invita a trascorrere qualche giorno in una sua tenuta presso l'Immensee, l'amico d'infanzia ritornato al paese. Nei due, che si rivedono, l'antica fiamma sopita si riaccende; ma se non fosse un canto popolare che troppo ridesta pungenti ricordi, nessuno dei due si rivelerebbe all'altro. E anche dopo che poche parole di lui hanno precisata la situazione, nulla avviene tra loro, perché Reinardo sente di dovere ormai partire per sempre. Se nella prima parte la timidezza e gli impulsi giovanili sono disegnati con mano sicura e rispettosa, la seconda la quale, anziché precisare, fa sentire e intuire suggestivamente i sentimenti dei due, palesa tutta la squisitezza dell'arte dello Storm. Non una parola superflua, non un gesto che turbi l'equilibrio. Un quadro perfetto di misura e di gusto e che ha una lievità tale da far dimenticare il lungo lavoro e la perizia che l'autore vi ha posto.

JAKOB BURCKHARDT
(1818-1897)

La Civiltà del Rinascimento in Italia [*Die Kultur der Renaissance in Italien*]. Ampio saggio storico, edito a Basilea nel 1860. La prima parte del libro, imperniata sulla fortunata formula dello Stato come opera d'arte, tratta della vita politica italiana nel Quattro e Cinquecento, e in particolare delle Signorie e Principati. La seconda ha per tema lo svolgimento dell'individualità e considera principalmente il rapporto tra lo Stato e l'individuo, l'universalità degli uomini del Rinascimento, il formarsi del sentimento della gloria in senso moderno. "Il risorgimento dell'antichità" è il titolo della terza parte, che esamina i vari aspetti dell'Umanesimo e i riflessi culturali e sociali della risorta passione per la civiltà greco-romana. Lo scrittore dedica poi la quarta parte alla scoperta del mondo esteriore e dell'uomo, cioè all'ampliarsi delle conoscenze nel campo della cosmografia e delle scienze naturali e all'approfondirsi della coscienza della personalità, evidente soprattutto nella letteratura biografica e autobiografica del tempo. La vita sociale, specialmente nelle sue forme più elevate, e le feste,

la morale e la religione nei loro rapporti con la vita contemporanea formano infine l'argomento delle ultime due parti dell'opera, che nel suo complesso offre un ampio quadro della vita italiana nel Rinascimento, acutamente e originalmente analizzata, nei suoi molteplici aspetti. Malgrado la minuziosa preparazione e la ricchezza di particolari, l'autore evita il pericolo della frammentarietà accentrando tutta la sua esposizione attorno a un motivo fondamentale e caratteristico, che si afferma in ogni campo: l'individualismo della civiltà del Rinascimento. Chiave dell'opera è infatti l'analisi di un nuovo tipo di umanità, quale appare per la prima volta in Italia dopo il declino del Medioevo: l'uomo del Rinascimento, consapevole signore di sé e del mondo, energia autonoma capace di possedere e godere la natura che lo circonda. Con la celebre formula della "scoperta del mondo e dell'uomo" — ripresa nella sua letteralità dalla *Storia di Francia* del Michelet ma qui ben altrimenti giustificata — il Burckhardt dà così un preciso significato storico, divenuto poi corrente, alla parola Rinascimento usata in origine in senso puramente estetico dal Vasari, a indicare la risurrezione dell'arte dopo la "barbarie" medievale. Tuttavia un legame col vecchio concetto vasariano permane nell'atteggiamento assunto dall'autore nei riguardi di questo periodo di civiltà. Infatti, nonostante la complessità e vastità senza precedenti della rappresentazione data dal Burckhardt, per lui il Rinascimento resta sempre e in primo luogo l'epoca del più alto splendore artistico, esaltata nel *Cicerone*: nella quale però al dominante culto del bello e alla raffinata eleganza dei costumi fanno riscontro l'immoralità e la profonda crisi della fede religiosa. Tale atteggiamento parzialmente negativo costituisce un limite della interpretazione del Burckhardt: la quale, d'altra parte, difetta per la mancata posizione del problema delle origini del Rinascimento (il risorgimento dell'antichità non è affatto inteso dallo scrittore come fattore determinante della civiltà nuova) e dei suoi rapporti col Medioevo. Sebbene superata su questi punti e modificata in altre sue conclusioni dalle ricerche posteriori, la diffusissima opera del Burckhardt conserva però ancor oggi tutta la sua importanza come classico modello di storia della cultura.

GOTTFRIED KELLER
(1818-1890)

Enrico il Verde [*Der grüne Heinrich*]. Romanzo pubblicato nel 1854-55, e, in nuova redazione, nel 1879-80. Ricorda, per il suo contenuto, i romanzi della scuola romantica e il *Guglielmo Meister*; per la composizione, e la sottile tendenza pedagogica, le opere di Jean Paul. In uno stile di perfetto realismo, l'autore racconta come Enrico il Verde, così soprannominato per il suo vestito, rimasto orfano del padre, sia cresciuto senza freni, per la debolezza della madre, la mite religiosa vedova Lee. Trascorsi i primi anni di scuola, egli viene bandito dal ginnasio per un misfatto di cui non è il principale responsabile. Quindi entra come allievo nello studio di un mediocre pittore. Durante una visita a parenti in campagna, l'amore lo coglie in doppia forma: la tenera Anna che tocca gli accordi più dolci della sua anima e la formosa Judith che accende i suoi sensi sono poste in grazioso contrasto. Per qualche tempo egli rimane indeciso nei suoi sentimenti fra le due donne, e quando si è deciso per Anna, essa muore. Allora ubbidisce all'ammonimento di un autentico pittore, e si reca a Monaco per perfezionarsi. Presto però la scienza lo attrae più dell'arte. Per vivere, dipinge tele incomprendibili che vende per pochi soldi a un rigattiere, e cade in una sempre più grande miseria. Dopo alcune avventure d'amore, deciso a tornare da sua madre, lacero e affamato, egli trova accoglienza presso un conte il quale, dopo aver lietamente riconosciuto in lui l'autore degli strani quadri lo costringe ad accettare per questi una grossa somma. Quando infine Enrico si allontana dal castello, dove è rimasto attratto anche da una graziosa ragazza, Dorothea, e infine giunge al suo paese d'origine, trova che la vecchia madre è morta di dolore per la sua assenza. Preso dalla disperazione si uccide. Nella edizione riveduta, invece, il Keller fa che egli continui a vivere. Enrico Lee è presentato come un individuo della comune realtà, nel quale i difetti e i peccati altro non sono se non il risultato della fragilità umana. Il carattere — sempre verde, immaturo — di Enrico è fatto di fantasia e di sogno che gli impediscono una attività vera; egli considera la sua vita come un prodotto poetico soggetto a leggi di poesia. Con arte straordinaria il Keller illumina la profondità e la ricchezza dei sentimenti del protagonista, seguendoli in un delicato e continuamente mutevole gioco di colori. La trama del romanzo è te-

nue: quasi la metà dell'opera è dedicata alla fresca e ingenua descrizione dell'infanzia e della gioventù di Enrico. Le descrizioni idilliache del paesaggio svizzero e delle scene popolari (in particolare una rappresentazione del *Guglielmo Tell*, eseguita dallo stesso popolo sullo sfondo della natura svizzera), dipinte con vigorosa e dolce poesia, possono essere paragonate solo a quelle del *Werther*. Il Keller ha intessuto nel romanzo la discussione delle varie correnti estetiche, scientifiche e religiose del suo tempo; abbozzato come pura rappresentazione di un carattere artistico problematico, *Enrico il Verde*, con lo sviluppo spirituale del poeta, si è trasportato su piani sempre più vasti, formando un "romanzo di formazione". Questa abbondanza didattica non è scemata neppure nella seconda elaborazione, dove solo la fine è mutata e tutto viene raccontato in prima persona. Molto frequentemente si pone il problema religioso: a Enrico "Iddio risplende di mondanità", egli ripudia il Cristianesimo, ma considera se stesso un protetto speciale di Dio. Evidente è l'influenza della filosofia del Feuerbach, che nega la trascendenza dell'oltretomba per indirizzare l'uomo alla sua vera patria che è il mondo dei vivi. In tal senso *Enrico il Verde* rappresenta l'inizio di un nuovo orientamento poetico, nel quale i due concetti dell'arte, quello romantico e quello realistico, tendono a fondersi insieme. Malgrado le ombre romantiche e certe tendenze fantastiche, il Keller si è staccato dai romantici per il sano realismo del suo concetto di vita, per il suo solido attaccamento al mondo, e il suo sereno ottimismo. Come nel *Guglielmo Meister* di Goethe, anche in *Enrico il Verde* di Keller è superato il momento problematico: ne danno prova la serenità e la calma, la forza plastica e la purità dello stile. Tale valore giustifica pienamente la posizione del romanzo fra le opere fondamentali della nuova letteratura tedesca.

La gente di Seldwyla [*Die Leute von Seldwyla*]. Raccolta di novelle in due volumi. Il primo volume comparve nel 1856 dopo il romanzo *Enrico il Verde*; sette anni dopo, nel 1863, comparve il secondo. Quasi ciascuna delle novelle venne e viene tutt'oggi frequentemente pubblicata come opera separata. Sono frutto della maturità artistica del poeta e rispondono al suo bisogno di rappresentare "il tempo vivo". Esse sono infatti uno specchio fedele della realtà, le loro figure sono di una mirabile plasticità e naturalezza, il loro sano contenuto morale è rivestito di fine umorismo, di brio scintillante, di

piacevole grazia, doti che rivelano nel loro autore un grande maestro dell'arte narrativa e che hanno dato all'opera una vera celebrità, oltre i confini della letteratura svizzera. Seldwyla è una cittadina immaginaria della Svizzera, i cui abitanti sono gente allegra, brillante in gioventù, povera e in cerca di lavoro nella vecchiaia, perché ha perduto tutto in speculazioni o divertimenti; sempre in testa a tutti nelle feste e nelle sommosse politiche, ma inetta nella vita quotidiana e nel lavoro regolare. Questa è l'atmosfera da cui nascono i personaggi delle singole novelle e che le collega in un ciclo, pur lasciando a ciascuna la propria particolare impronta. L'aver posto l'immaginaria cittadina in Svizzera dà modo al poeta di esprimere il suo amore per la propria patria e di mostrare con garbata satira i difetti dei suoi compatrioti. Il primo volume comprende cinque novelle: "Pancrazio l'Imbronciato", "La signora Regola Amrain e il suo ultimogenito" "Romeo e Giulietta del villaggio", "I tre giusti pettinai", "Specchio, il gattino". Le due prime si ricollegano col romanzo autobiografico di Keller, *Enrico il Verde*, in quanto ritraggono caratteristiche o vicende del poeta stesso. "Pancrazio l'Imbronciato" ["Pankraz der Schmoller"] presenta l'eterno malcontento (Pancrazio-Keller), che rende difficile la vita ai suoi cari, finché fugge in Africa e dopo molti anni ritorna come ufficiale francese, agiato e colto. Ha dimenticato il suo malumore grazie a una donna di cui si era innamorato e che lo ha preso in giro, e a un leone che è riuscito a domare. "La signora Regola Amrain e il suo ultimogenito" ["Frau Regel Amrain und ihr Jüngster"] è il ritratto della buona madre del poeta e di tutte le brave ed energiche madri svizzere. Compatriota di Pestalozzi, guida con saggi principi pedagogici i suoi figli, di cui l'ultimo fa particolarmente onore all'educazione ricevuta. "Romeo e Giulietta del villaggio" ["Romeo und Julia auf dem Dorfe"] è una delle più belle novelle della letteratura tedesca, di gran lunga superiore ai così detti racconti rustici in voga allora. Romeo e Giulietta, che qui si chiamano Sali e Vrenchen, sono figli di due agiati contadini di un villaggio dei dintorni di Seldwyla, i cui campi sono divisi solo da un maggese senza padrone. Mirabilmente descritta è la scena in cui ciascuno di questi contadini ogni volta che ara il suo campo traccia un solco nel terreno di nessuno e lo fa proprio, mentre i due fanciulli, che si vogliono un gran bene, giocano in mezzo. Infine il campo senza padrone vien messo all'asta e assegnato a uno dei due. Di qui una lite e un interminabile processo per

quella parte di terreno che ciascuno si era illegittimamente appropriato; la causa manda in rovina i due contadini, portando all'esasperazione il loro odio; essi debbono abbandonare le loro case e le loro terre e vivere come mendicanti in Seldwyla. Ma i figli continuano ad amarsi. Scoperti dal padre di Vrenchen, Sali per difendersi da lui, che lo vuole uccidere, lo scaraventa a terra; e nella caduta il vecchio riporta una lesione al cervello, che lo conduce al manicomio. Innocentemente colpevoli, i due amanti debbono separarsi per sempre, ma prima vogliono vivere ancora una giornata felice; la descrizione di questa giornata domenicale, che è anche la sagra del paese, con tutti i suoi divertimenti a cui la giovane coppia si abbandona con trepido orgasmo, è una delle pagine più commoventi che siano state scritte. Quando infine vogliono ballare, sono come stregati dalla musica del "violinista nero", un vagabondo che avrebbe dovuto diventare il possessore del campo di nessuno, e, quasi ebbri, vagano in riva al fiume, salgono su una barca carica di fieno e si lasciano andare alla deriva. All'alba "due pallide figure, strettamente avvinte, scivolano giù dalla massa scura nelle onde fredde". "I tre giusti pettinai" ["Die drei gerechten Kammacher"] è una brillante popolare satira in cui si mostra che a Seldwyla possono vivere accanto molti ingiusti, ma non tre giusti; questi, lavoranti presso un pettinaiolo di Seldwyla, ispirano la loro giustizia ai propri interessi, e quando il padrone vende l'azienda, se la contendono furiosamente. Una comica gara di corsa decide la questione in favore del più furbo, che con l'azienda si guadagna anche una pessima moglie nell'intrigante zitella Züs Bünzlin, arbitra della gara. "Specchio, il gattino" ["Spiegel, das Kätzchen"] è la deliziosa favola di un gattino intelligente e filosofo, che sa trar partito dalle esperienze della vita, e di uno stregone cupido e interessato, che vuol comprargli il suo grasso, e gli fa firmare un contratto, per cui, quando l'avrà ben bene ingrassato, avrà diritto di ammazzarlo. Ma giunto quel momento, il gattino riesce con un abile stratagemma a ingannarlo, salvandosi e punendolo della sua brama di denaro con dargli in moglie una vecchia strega. Il secondo volume delle novelle, composto dopo il ritorno di Keller da Berlino nella Svizzera, mostra nello sfondo una maggior ampiezza di orizzonti e tende sopra tutto a colpire la malattia del tempo, la brama di guadagno. "Il fabbro della propria fortuna" ["Der Schmied seines Glücks"] è una specie di avventuriero, che, circuito un vecchio parente ricco e fattosi adottare per goderne l'ere-

dità, lo tradisce poi volgarmente con sua moglie e perde tutto, poiché il vecchio lo scaccia. “Le malusate lettere d’amore” [“Die missbrauchten Liebsbriefe”] è una satira dei saloni letterari berlinesi e delle ridicole aspirazioni letterarie di epigoni inetti. Un epistolario d’amore artificialmente combinato fra due coniugi porta alla rottura del loro matrimonio e al formarsi di nuovi vincoli coniugali. “Gli abiti fan la gente” [“Kleider machen Leute”] è una delle novelle più popolari e divertenti. Wenzel, un povero sartino proveniente dal confine polacco, che tempo addietro aveva lavorato a Seldwyla, viene raccolto cortesemente durante il suo cammino dal cocchiere di una carrozza signorile vuota, che si reca nella vicina città di Goldach. Qui il suo aspetto distinto e malinconico e il suo mantello guarnito di velluto, con berretto di pelliccia, lo fanno prendere per un conte polacco profugo, e come tale viene ricevuto e festeggiato da tutta la popolazione. Impigliato suo malgrado nella strana illusione da cui non sa più liberarsi, egli se ne fa involontariamente complice e si fida con Nettchen, la bella figlia di un’autorità del luogo. Ma la gente della vicina Seldwyla, che l’ha riconosciuto, inscena una specie di mascherata, dalla quale si manifesta la vera personalità del sarto. Egli è però un così bravo giovane, che l’involontaria finzione gli vien perdonata; sposa Nettchen e apre a Seldwyla una sartoria, presto fiorente. Anche qui la vena umoristica è così scintillante, che fa della satira una divertentissima lettura. “Dietegen” arieggia a una novella medievale per il motivo della lotta fra due città e del pregiudizio delle streghe, di cui cade vittima la fanciulla amata da Dietegen, che, salvato un tempo da lei, la salva a sua volta sposandola sul luogo del patibolo. Infine “Il sorriso perduto” [“Das verlorene Lachen”] rispecchia aberrazioni religiose e politiche, che si verificavano ai tempi di Keller nella sua patria. Due giovani, che hanno lo stesso sorriso e sembrano fatti una per l’altro, sono separati da fanatismo religioso e da losche cricche politiche, finché, riconosciuti gli errori, si riconciliano. Le considerazioni del protagonista alla fine della novella esprimono la concezione della vita di Keller, la sua filosofia e la sua religione, basate sulla dottrina di Feuerbach.

KARL MARX
(1818-1883)

Il capitale. Critica dell'economia politica [*Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*]. Opera principale di Marx, in tre volumi. Il primo apparve ad Amburgo nel 1867; il secondo e il terzo vennero pubblicati, dopo la morte dell'autore, dall'Engels, rispettivamente nel 1885 e nel 1894. È di solito conosciuto soltanto il primo volume, che, pur essendo il più importante e fondamentale non dà un'esauriente idea del pensiero marxistico. Nella società capitalistica — così ha inizio il volume — la merce non conta per la sua valutazione sociale: è divenuta un oggetto astratto, un feticcio. In modo particolare il denaro, "che riflette su una merce le relazioni con tutte le altre", s'impadronisce dell'anima umana e la tiranneggia come un demone. È il denaro che compra gli uomini e il loro lavoro. La forza-lavoro, produttrice delle merci, si scambia e si compra come una qualsiasi altra merce, ubbidisce alle stesse leggi del mercato, dimenticando che dietro a essa sta un uomo con la sua famiglia: il proletario. Il proletario è libero: ma, se non vende il suo lavoro, muore di fame. Vende la sua potenza di lavoro; ma essa è una qualità personale, e non si può vendere isolatamente; perciò, una volta concluso il contratto fra capitalista e lavoratore, questi, con tutta la sua personalità e i suoi bisogni, passa nelle mani dell'altro. Per il capitalista il denaro deve moltiplicare denaro. Anche il denaro investito nei salari torna moltiplicato; ossia la forza umana acquistata rende al capitalista un plusvalore, oltre al valore con cui viene pagata. La formazione del plusvalore e il suo aumento avvengono nei seguenti modi: 1) il capitalista costringe l'operaio a fornirgli lavoro per un tempo superiore al necessario a compensare il salario; 2) la merce-lavoro, anziché consumarsi come qualsiasi altra, produce — consumandosi — un valore superiore a quello che rappresenta: il lavoro cioè dà un eccedente sul suo costo, che è il plusvalore, monopolizzato dal capitalista, il quale è in grado d'imporre le condizioni che vuole all'operaio: 3) quando non sia possibile ulteriormente aumentare la giornata di lavoro per via diretta, il capitalista cerca d'aumentarla indirettamente, modificando il processo tecnico: ogni miglioramento della tecnica produttiva equivale a un aumento della giornata di lavoro: accresce la produzione, e perciò accresce il plusvalore. Quest'ultima considerazione pone in chiaro che, a un dato grado dell'evo-

luzione del processo produttivo, cioè quando il capitalista ha condotto all'estremo limite i due primi modi di sfruttamento, il problema dell'aumento del plusvalore diventa essenzialmente un problema tecnico: migliorare i mezzi tecnici della produzione. Le invenzioni meccaniche sono state, a questo riguardo, la grande risorsa del capitalista. Nelle mani del capitalista il plusvalore diventa nuovo capitale: si ha così l'accumulazione. Questa, con un processo di cui il Marx analizza i vari passaggi, porta al concentramento dei capitali e alla centralizzazione, finché il capitalismo non s'irretisce in un circolo vizioso. Ecco come venne sintetizzato nel pensiero del Marx il circolo chiuso del sistema capitalistico: nella concorrenza della produzione vince il prezzo più basso; il prezzo più basso è il risultato d'un alto rendimento di lavoro, e questo si risolve in macchine più potenti e officine più perfezionate, quindi nel più grande capitale; di qui necessità d'accumulare a ritmo crescente; ma, più s'accumulano le macchine, più diminuisce, proporzionalmente, il numero degli operai, più diviene piccola la proporzione del capitale circolante (mano d'opera) rispetto al capitale fisso (macchine, impianti ecc.); ma, siccome è dal capitale circolante che deriva il plusvalore, quanto più è piccola la proporzione del capitale circolante, tanto minore diventa la proporzione del plusvalore (che può aumentare in valore assoluto, ma diminuisce in valore relativo). Intanto cresce la massa degli operai disoccupati, sicché le possibilità di consumo decrescono, mentre, d'altro lato, aumentano le merci sul mercato. Bisogna allora, affinché i disoccupati consumino di nuovo, occuparli in nuove branche d'industria, o sviluppare quelle che già esistono. Ma, per far ciò, occorrono nuovi capitali, e i nuovi capitali non si possono avere che con l'accumulazione, e l'accumulazione non si ha che con l'aumento del plusvalore. Per aumentare il valore relativo del plusvalore bisognerebbe diminuire il valore della mano d'opera, abbassando il prezzo delle merci consumate dal lavoratore. Ma, per diminuire il prezzo delle merci, è necessario aumentare la produttività, migliorando la tecnica. E, per migliorare la tecnica, bisogna ancora accumulare, aumentando il plusvalore, e così via. Il circolo vizioso è completo. Di tanto in tanto il circolo s'interrompe: magazzini ricolmi, sbocchi chiusi, il mercato non accetta più nulla: fallimenti, disoccupazione, rivolte degli affamati. Crisi. Tale il circolo vizioso del sistema capitalistico; ma esso, come il sistema di cui è espressione, ha pure avuto un punto di partenza. All'origine

del capitalismo corrisponde l'origine dell'accumulazione: peccato originale dell'economia politica. La prima accumulazione di capitale è frutto di una espropriazione di proprietà privata acquistata con il lavoro. In seguito si ha una nuova forma di espropriazione: quella del capitale inferiore, che già sfrutta una folla di operai. Ogni capitalista ne ha ucciso altri, e, il più delle volte, sarà ucciso da uno maggiore di lui. Il processo si spinge a tali estremi che, a un dato momento, il numero dei capitalisti è tanto piccolo da diventar minacciosa per loro la massa della miseria che, al polo opposto, si organizza, s'unisce, si solleva. È il medesimo sviluppo del meccanismo capitalistico che anima questa massa; infatti il monopolio del capitale diventa un impedimento agli stessi metodi di produzione sorti con il capitalismo. L'accentramento dei mezzi di produzione e la socializzazione del lavoro raggiungono limiti tali da riuscire incompatibili con la struttura capitalistica, entro la quale sono sorti e si sono determinati (qui emerge il principio evoluzionistico del materialismo storico). La struttura diventa soprastruttura, e deve crollare. La fine della proprietà capitalistica è vicina. Gli espropriatori verranno espropriati. Il secondo volume descrive il funzionamento del mercato, di cui i capitalisti sono schiavi; senonché essi, per diminuire i rischi dei capricci del mercato si aiutano reciprocamente: fondano le banche, adottano misure d'assicurazione. Così i fenomeni caotici finiscono per regolarizzarsi, e il capitalista riesce a vivere più sicuro nel proprio edificio. Ma intanto il meccanismo si è complicato, e il capitalista, pur continuando a ottenere il plusvalore soltanto dalla sua attività d'industriale, assume nuove funzioni: diventa commerciante, mediatore, banchiere, latifondista. Si fa aiutare da una folla d'altre persone: queste aiutano il capitale a conseguire il suo profitto, e perciò ne reclamano una parte. Il profitto ormai deve essere diviso fra tutti i lupi dell'orda. In che modo venga diviso è stabilito dal gioco stesso del meccanismo capitalistico. Nel terzo volume del *Capitale* Marx spiega che i differenti profitti s'eguagliano al momento della vendita della merce, perché il capitale non incassa il profitto della sua produzione particolare, ma soltanto la parte del bottino generale. I capitalisti si comportano, in ciò che concerne il profitto, come azionisti d'una grande società: i singoli non sono contraddistinti che dall'importo relativo dei capitali da ciascuno impiegati.

THEODOR FONTANE
(1819-1898)

Errori e turbamenti [*Irrungen, Wirrungen*]. Romanzo pubblicato nel 1888, una delle opere di Fontane piú composte, piú profonde e piú fini. La storia è semplicissima, tolta dalla comune realtà quotidiana, ma pervasa da una rassegnata malinconia, che rivela una penetrante conoscenza dell'anima umana. Un giovane ufficiale, il barone Botho von Rienäcker, salva una domenica due ragazze del popolo, la cui barca si è rovesciata su di un lago nei dintorni di Berlino; e s'innamora di una di loro. Questa, Lene Nimptsch, è la graziosa e laboriosa figliola di una stiratrice. I giovani innamorati si trovano ogni giorno in casa della madre o nel giardino vicino dei coniugi Dörr, due tipi di originali berlinesi magistralmente ritratti. Ma l'amore onesto e profondo dei due giovani è di breve durata: Botho è di famiglia nobile, ma poco agiata, e per la sua carriera è necessario che si sposi con una ragazza della ricca aristocrazia; la scelta è stata fatta dalla famiglia si può dire fin dalla sua infanzia, e ben presto arriva uno zio a rammentargli il suo dovere. Botho e Lene vogliono fare un'ultima gita di qualche giorno nel bosco della Sprea, dove sperano di godere insieme la solitudine, ma vi incontrano alcuni colleghi del reggimento di Botho, i quali hanno tutti con sé le loro "dame", di genere alquanto equivoco. Lene si sente offesa dalle allusioni piccanti di quella gente, e fra i due amanti si apre un profondo abisso interiore. Botho sposa dunque una giovane graziosa e viziata, civettuola per quanto innamorata, e si rassegna senza dimenticare il primo amore. Lene soffre profondamente, ma finisce con lo sposare un brav'uomo attempato, piccolo borghese ma di sentimenti irrepressibili. La dolce rassegnazione con cui il romanzo si chiude rivela la pacata tragedia, che spesso si cela nei destini piú semplici e comuni.

FERDINAND GREGOROVIVS
(1821-1891)

Anni di peregrinazione in Italia [*Wanderjahre in Italien*]. Raccolta di saggi pubblicata tra il 1867 e il 1877 in cinque volumi. Dopo il *Viaggio in Italia* di Goethe e il *Cicerone* di

Jacob Burckhardt, è forse la guida storica e paesistica piú eloquente delle bellezze d'Italia. Per i tedeschi, Gregorovius è appunto il maestro della descrizione storica del paesaggio; per gli italiani è l'esaltatore della natura eroica del loro paese. Mentre Goethe in Italia cerca quasi esclusivamente l'elemento classico, anzi ellenico, Gregorovius scopre l'elemento medievale italiano, a eccezione dei saggi sulla Sicilia, dove anch'egli si mostra commosso davanti ai monumenti dell'arte greca. Le pagine migliori per il colorito poetico e per la drammaticità della descrizione sono l'idillio "Capri", la lugubre descrizione delle cappelle dei morti coi loro scheletri agghindati durante la settimana santa in "Figure romane", la vita pulsante, turbolenta e variopinta di Napoli. Piú tardi, nella rievocazione della storia degli Hohenstaufen davanti ai castelli delle Puglie, nel viaggio di Pentecoste per le contrade d'Abruzzo, nelle descrizioni di città come Ravenna, Palermo, si può scorgere non solo la matura e precisa dottrina dello scienziato, ma anche la meditazione dei problemi del tempo, con divagazioni e raffronti storici. La prosa di Gregorovius è viva e calda: quando questa non gli sembra sufficiente a esprimere la bellezza di un luogo, egli ricorre anche ai versi, come nella descrizione della solitaria torre di Astura, dell'ellenico Capo di Circe, delle silenziose e profumate rovine di Ninfa, o nella poetica fiaba dei pescatori di Siracusa.

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900)

La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo [*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*]. È la prima opera con cui il pensatore tedesco si presentò al pubblico, nel 1872. È nata, si può dire, dagli "alti colloqui" con Wagner a Tribschen, dove Nietzsche, allora professore di filosofia greca a Basilea, spesso si recava, quanto piú spesso poteva, per brevi o lunghi soggiorni. Wagner componeva allora la musica del *Sigfrido*, Nietzsche "ripensava" all'università il problema della tragedia greca e il pensiero dei "presocratici"; e, a ogni nuovo incontro nell'idillica pace della villa solitaria in riva al lago, era un sempre nuovo e sempre piú alto librarsi di "pensieri in volo". L'opera è tutta pervasa di questa "atmosfera inebriante" che è propria

delle grandi "tensioni spirituali". "Ed è già una delle più belle di Nietzsche il quale vi si afferma e si mostra tal quale sarà poi nelle sue opere maggiori. Vi sono già latenti, in potenza, tutti i suoi scritti futuri. Da questo momento in poi egli sarà dominato da un fervore che tocca ogni cosa in lui, riducendo in cenere o facendo di vetro tutto ciò che non riesce a sopportare un simile calore" (A. Gide). L'arte, dice Nietzsche, è legata alla duplicità dell'Apollineo e del Dionisiaco. Col termine "Apollineo" è designata la contemplazione estetica di un mondo immaginato e sognato, di un mondo della bella parvenza come liberazione dal divenire; nel nome di Dioniso il divenire è inteso come voluttà smaniante del creatore che al tempo stesso conosce la furia del distruttore. Entrambe le tendenze sono "istinti artistici della natura stessa", e nell'antagonismo loro si sviluppò l'arte greca. Per il greco diventare apollineo significò infrangere la propria voglia di mostruoso, di atroce, e mutarla in una volontà di misura. In fondo al greco giace lo smisurato, l'asiatico: la bravura del greco consiste nella lotta contro il suo asiaticismo. Così la teogonia olimpica della gioia si sviluppò per lento trapasso dalla teogonia titanica del terrore, in virtù dell'apollineo istinto della bellezza. In questa luce di sogno sereno germogliarono le arti plastiche e l'epica, che sono contemplazione pura, e perciò misurata e fredda, di immagini, e che imitano nel loro linguaggio il mondo della visione. In senso opposto a queste arti contemplative, la musica appare quale volontà che si esprime come arte dell'ebbrezza, mentre, nella tragedia, all'artista dionisiaco, per effetto del sogno apollineo, il suo stato orgiastico si rivela in un'allegorica immagine di sogno. La tragedia è nata dal coro tragico, composto di satiri, che rappresenta il vero e proprio elemento dionisiaco. Il satiro è l'immagine originaria dell'uomo ebbro per la vicinanza del dio: esso è simbolo di un'esistenza più profonda di quella dell'uomo di cultura, e raffigura, con la sua esperienza dionisiaca, l'autentica verità in confronto al fenomeno che passa: nasce di qui la consolazione metafisica della tragedia, nel sentimento dell'eternità dell'essere oltre il continuo morire delle apparenze. Dapprima Dioniso, il dio, è solo rappresentato nella commo- zione orgiastica, poi si fa il tentativo di rappresentarlo in visioni e nasce così il vero e proprio dramma, che trasformando in bellezza le sofferenze dell'eroe produce la serenità. Fino a Euripide, Dioniso non cessa di essere unico eroe scenico, pur sotto le spoglie dei diversi personaggi delle diverse tra-

gedie. Germe dissolutivo della tragedia è il socratismo estetico di Euripide, il predecessore della commedia attica nuova, colui che portò sulla scena non più l'eroe, l'uomo trasfigurato dalla passione dionisiaca del coro che in lui contempla le sofferenze del dio, ma l'omuncolo nell'individualità del suo quotidiano soffrire. La legge del socratismo estetico è che tutto debba essere intelligibile per essere bello: ripugnano a Euripide e a Socrate, suo maestro in certo senso, l'incommensurabilità del dramma, l'indeterminatezza e la pompa dionisiaca della tragedia. Nasce con Socrate l'uomo teoretico che crede solo alla potenza dell'intelletto, e ritiene, mediante la dialettica, di poter arrivare alle radici dell'essere. Questa sorta di ottimismo teoretico, penetrando nell'organismo della tragedia, ne mina le basi respingendo l'elemento dionisiaco. Di qui innanzi il problema viene da Nietzsche spostato dalla Grecia, in preda all'ottimismo teoretico decadente, alla Germania avvelenata dallo stesso spirito. Se Kant e, soprattutto, Schopenhauer, con le loro dottrine della cosa in sé e del dolore universale, hanno, per una specie di profonda sapienza tragica, riportato le prime vittorie su quella forma di basso scientismo, sarà affidato al dramma wagneriano il compito di risanare il popolo tedesco dal traviamiento di cui è, nell'arte, espressione ultima il decaduto dramma musicale a sfondo idillico. Le due decisive innovazioni del libro sono: in primo luogo la comprensione del fenomeno dionisiaco presso i Greci, e ciò contro il mito, invalso dopo Winckelmann e in tempi più recenti anche a opera di Hegel, dei Greci come popolo della felice ed equilibrata giovinezza; in secondo luogo l'interpretazione per la quale Socrate è considerato come strumento della dissoluzione greca e delineato per la prima volta come tipico decadente. Si presente già anche, a base dell'opera, il principio dell'"affermazione suprema", che accetta tutto ciò che esiste senza distinzioni morali, che dice sempre sí gioiosamente e orgogliosamente alla vita: donde l'ostilità per la cultura che vuole la "ragionevolezza a ogni costo", e l'avversione tacita al Cristianesimo che relega ogni arte in funzioni secondarie, in ossequio alla morale. Ciò che di questo libro il Nietzsche stesso più tardi disapprovò, fu di aver contaminato il problema estetico del mondo greco mettendolo direttamente in rapporto con l'arte tedesca moderna e specialmente con la musica di Wagner: Nietzsche paragonerà appunto se stesso in quest'opera a "un barbaro ebbro che sogna ai piedi di una statua di Venere". Ed è vero che la personalità di Nietzsche non vi è

ancora del tutto elevata alla totale affermazione del proprio genio solitario: lo stile, che risente di una certa romantica mollezza, non è ancora il bello stile nietzschiano del periodo della sua piena attività filosofica. Ma l'opera rimane ardita e originale sia per il capovolgimento, acquisito poi alla cultura successiva, operato nel modo di giudicare la vita dei Greci, sia per il coraggio giovanile e la malinconia di cui essa è pervasa.

Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno [*Also sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keinen*]. Opera filosofica e poetica scritta tra il 1883 e il 1885. È questa l'opera capitale di Nietzsche, in cui le grandi idee affermative del "Superuomo" e dell'"Eterno ritorno" raggiungono la loro forma compiuta, la loro significazione più gioiosamente positiva. Dopo dieci anni di preparazione nella solitudine alpestre, Zarathustra sente il desiderio di donare agli uomini il miele della sua sapienza e scende alla città: ma il popolo non ascolta la sua voce ispirata, perché è tutto ansioso di applaudire le acrobazie del funambolo, e ride di quelle parole che non comprende. Zarathustra dovrà quindi cercarsi dei discepoli cui possa indirizzare i suoi "Discorsi", sfide battagliere agli antichi ideali, concepite in uno stile biblico. Il primo di tali discorsi è una parabola, intitolata "Le tre metamorfosi", in cui è spiegato come debba svolgersi l'evoluzione dello spirito umano dall'obbedienza, simboleggiata dal cammello, alla negazione violenta, impersonata dal leone, infine alla pura affermazione, di cui è immagine il fanciullo. Seguono, nei discorsi successivi, vari attacchi: contro la pusillanimità dei mediocri che si rifugiano nella tranquilla sonnolenza della morale; contro la metafisica che scredita il mondo predicando l'astrazione; contro la cartacea aridità di una cultura troppo sedentaria; contro l'ascetismo che persuade alla morte; contro la statolatria, che soffoca gli uomini facendoli schiavi di un organismo impersonale; contro la volgarizzazione del pensiero. Altri discorsi sono invece affermativi: quello che esalta la guerra come stimolatrice delle umane energie; quello che celebra nello sdoppiamento di sé, avvenuto nella solitudine della meditazione, la forma più bella d'amicizia; quello che ai valori astratti contrappone il valore della vita stessa, che ha in sé il suo scopo; quello che insegna la straripante generosità della virtù sana che ha bisogno di donarsi. Zarathustra si ritira nuovamente nella solitudine della montagna e dopo

“mesi e anni” torna alla sua predicazione contro gli “idealisti”: la Vita deve trionfare e l’uomo liberarsi, con la vittoria su se stesso, del deleterio istinto d’obbedienza, per inalzarsi all’affermazione gioiosa della propria volontà. Altri assalti sono diretti contro i deboli prostrati nella soggezione di Dio, contro gli altruisti, contro i preti e i virtuosi, contro i predicatori dell’uguaglianza, contro i dotti, contro i poeti che inseguono chimere, contro i politicanti. In contrapposto alle polemiche Nietzsche ci dà intramezzati i tre magnifici canti di Zarathustra: il “Canto notturno”, in cui è esaltata la pienezza della felicità che vuol di continuo donare; la “Canzone a ballo”, che celebra la vita nella sua spontaneità; il “Canto funebre”, che si conclude in un’esaltazione della volontà. Infine Zarathustra, celebrata la saggezza umana come divina imprevidenza e confidenza nella vita, lascia nuovamente gli amici. Indi, intuita la dottrina dell’“Eterno ritorno”, la forma più alta di affermazione, si presenta per la terza volta agli uomini e celebra ora l’inconsapevolezza della felicità, canta le potenze naturali, il cui scatenarsi è una forma violenta e meravigliosa di assenso, inneggia sul Monte degli Olivi alla vittoria sulla malinconia, e invita gli uomini a spogliarsi della loro gravità: poiché per la saggezza di Zarathustra bisogna avere il piè leggero. Infine egli detta le sue “nuove tavole” dei valori, che, in onore all’amoralità costruttiva della vita, capovolgono gli antichi concetti fondati sul principio del bene e del male. Ora Zarathustra è di nuovo nella solitudine: qui, dopo un penoso smarrimento nel dubbio, inneggia in due bellissime canzoni: alla pienezza dell’anima sua e alla vita, invocando in nome della gioia l’eternità. Infine si giunge all’ultima parte del libro, una specie di “Tentazione di Zarathustra”. Nella sua solitudine egli è, infatti, raggiunto da un grido d’angoscia: mossosi alla ricerca, egli incontra successivamente sette creature che sono raffigurazioni simboliche del sopravvivere di antichi valori o di una travisazione dei nuovi: un indovino, che incarna il disgusto della vita; due re, nauseati dalla falsità del potere; un “coscienzioso dello spirito”, avvelenato dal proprio positivismo; un mago, schiavo della propria inesauribile fantasia; l’ultimo papa, che vaga senza meta dacché “Dio è morto”; l’uomo più brutto del mondo, che per rancore ha ucciso Dio; il mendicante volontario, che cerca la felicità sulla terra. Essi, gli uomini superiori, si sono rifugiati presso Zarathustra. Ha principio così il banchetto in onore dell’uomo superiore che, sorgendo dalla massa, le im-

prime nuovo vigore. Poi, mentre Zarathustra è uscito all'aperto, i suoi ospiti si sentono prendere da una specie di angoscia dubbiosa: ed essi, che non possono vivere senza Dio, si inchinano ad adorare un asino. Ma Zarathustra torna improvvisamente a spazzar via questo obbrobrio, e a intonare il canto dell'Ebbrezza, affermazione ultima della fede nell'Eterno ritorno, che si conclude nel "Rondò di Zarathustra", breve e bellissima poesia nella quale è invocata, come nel canto di mezzanotte, "la profonda, profonda Eternità". Si conclude così, nel mattino radioso, la storia di Zarathustra con una profezia del prossimo avvento dei veri discepoli. Nietzsche ha applicato nel suo mito la legge del "contrappasso", facendo sì che proprio Zarathustra, "colui che creò l'illusione di un ordinamento morale del cosmo", insegnasse poi agli uomini la liberazione dal moralismo. Quanto al mito del Superuomo, esso scaturisce dalle più schiette tendenze del pensiero nietzschiano: il nome, però, che l'autore disse di aver "raccolto dalla strada", gli venne da Goethe (*Faust*, I, 1, e Dedicazione delle *Poesie*). Il valore artistico di *Zarathustra* non è sempre uguale: non mancano simbolismi gravi, bisticci tesi sino alla freddura, e il sovraccarico dell'eloquenza tanto più enfatica quanto meno persuasiva. Ma l'opera è un grande capolavoro poetico, cui la molteplicità delle fonti stilistiche (che vanno dalla *Bibbia* alle poesie di Goethe, dalla prosa di Lutero agli aforismi dei moralisti francesi) non toglie un'assoluta originalità: Nietzsche poté a buon diritto vantarsi, come fece con l'amico Rohde, di aver portato con il *Così parlò Zarathustra* la lingua tedesca ad una perfezione mai fino allora raggiunta.

EDMUND HUSSERL
(1859-1938)

Idee di una fenomenologia pura e di una filosofia fenomenologica [*Ideen einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*]. È l'opera fondamentale nella quale l'autore conclude e chiarisce nel loro significato le ricerche di psicologia fenomenologica e getta le basi della Fenomenologia trascendentale. La prima edizione (1913) faceva parte del primo volume dell'*Annuario di filosofia e di ricerca fenomenologica* [*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische*

Forschung]. L'opera è divisa in quattro parti. Nella prima ("Essenza e conoscenza delle essenze") Husserl riprende il programma positivistico di accogliere tutto ciò che è dato nell'intuizione così come è dato, considerandolo come fonte di legittimità per la conoscenza. Ma il campo dell'intuizione non si limita alla conoscenza sensibile: vi è una intuizione di oggetti ideali, di idee pure, che egli chiama essenze, le quali non si devono intendere come idee platoniche, perché non trascendono la sfera del soggetto, ma anzi si costituiscono essenzialmente come contenuti di un atto di coscienza. Nella seconda parte ("La teoria fenomenologica fondamentale") viene sviluppata la teoria del metodo delle riduzioni. Gli atti del pensiero sono solitamente diretti verso la conoscenza del mondo esterno, fondati sulla credenza nell'esistenza di esso. Con un atto di sospensione di tale credenza, la filosofia può ottenere la coscienza pura, cioè la coscienza come semplice contenuto di oggetti che si costituiscono in essa, non importa se esistenti o no. La descrizione di questo puro mondo di atti di coscienza costituisce il tema della fenomenologia pura. Tema che è chiarito nei suoi particolari tecnici e metodologici nella parte terza ("Intorno alla metodologia e alla problematica della fenomenologia pura"), in cui viene descritta l'essenziale costituzione della coscienza pura, caratterizzata da una bipolarità: la "noesi" (cioè l'atto di coscienza) e il "noema" (cioè il contenuto della "noesi"), che non devono essere confuse con il soggetto e l'oggetto, perché esse non sono altro che due poli astratti di un concreto: ogni atto di coscienza costituisce immancabilmente un contenuto al suo interno, e ogni oggetto è immancabilmente costituito in un atto di coscienza. Finalmente la quarta parte ("Ragione e Realtà") tenta una gnoseologia all'interno della riduzione fenomenologica: la verità è l'evidenza, cioè la completa esplicitazione dei contenuti a cui i concetti si riferiscono. L'opera, pur conservandosi tutta raccolta attorno ai problemi che si vengono sistematicamente ponendo, è pervasa dalla fede dell'immanere in seno alla coscienza empirica di una coscienza più alta, coscienza pura, in cui, superate le antitesi fra essere e pensiero, e, conseguentemente, fra realismo e idealismo, si dispieghi un mondo ideale puramente possibile, radice in atto e sostanza di questo mondo empirico e della nostra coscienza empirica. Elevandosi a questa contemplazione dell'eterno, che l'individuo trova nella propria interiorità, la realtà appare compresa nella sua essenza a priori e in essa giustificata. Questa razionalità della Natura

e della Storia si presenta però al filosofo non come un porto trascendente in cui gettare l'ancora, ma come un compito infinito da realizzare attivamente, la missione umana del filosofo.

GERHART HAUPTMANN
(1862-1946)

I tessitori [*Die Weber*]. Dramma in cinque atti, scritto dapprima in dialetto slesiano [*Die Waber*], poi in tedesco, pubblicato e rappresentato nel 1892. Questo dramma di masse in lotta contro il capitalismo, la fame e la miseria, porta per la prima volta sui teatri della Germania bismarckiana il problema del proletariato, reso dal realismo di Hauptmann con dolorosa crudezza. L'opera, come *Germinale* di Zola, il cui ricordo qui è evidente, è la storia di una rivolta. Ma non si può parlare di azione vera e propria condotta drammaticamente; ogni atto è un quadro staccato, e in ognuno la rivolta va maturando fino a scoppiare minacciosa nel quarto atto, protrandosi, senza risolversi, nel quinto. La miseria, l'umiliazione, la fame sono anima e sfondo di questi quadri, e danno loro senso d'unità. Il primo atto si svolge nella fabbrica di Dreissiger, il giorno della paga. La folla degli operai si ammassa, pallida e macilenta, attendendo il turno per riscuotere il misero salario e invano chiede aiuti e sussidi per potersi sfamare. Dreissiger, il padrone, non si fa vedere, e solo lo smuove dal suo ufficio il malessere di un bambino che, sceso dai monti col suo grave carico, è svenuto per la fame. Dreissiger lo soccorre, impressionato, e, con false parole improntate a una ignorante boria, calma la folla degli operai che s'era cominciata ad agitare. Ma Baeker, il rosso, non si lascia ammalciare, e lui solo, alzando la voce, riesce a ottenere la paga che gli spetta. Nel secondo atto la scena ci trasporta in casa del vecchio tessitore Baumert. La miseria più squallida si dipinge sulle facce emaciate e nei vestiti a brandelli delle donne e dei bambini. Il vecchio, tornando dalla fabbrica, porta con sé Jaeger, soldato congedato che con le sue millanterie agita in quei poveri affamati il senso dei patimenti a lungo sofferti e, cantando la canzone della ribellione, risveglia in loro il desiderio di riscossa. Questo impulso si acuisce e prende forma nel terzo atto, quando gli uomini scesi all'osteria del paese, scaldati dalle discussioni e dal vino, si sentono proibire da

Kutsche, il gendarme, di cantare la famosa canzone. Essi allora marciano contro la fabbrica (quarto atto) e Jaeger, il caporione, viene arrestato, mentre la folla adirata invade schiamazzando la ricca casa di Dreissiger, rompendo e devastando tutto. Ma il quinto atto pone un senso di tristezza e quasi un dubbio sull'utilità di questa vittoria strepitosa. Hilse, il vecchio tessitore mutilato, non si lascia trascinare dalla folla urlante. Il timore di Dio, per il quale egli ha lavorato e sofferto per quarant'anni, lo trattiene; egli vede il diavolo nella folla scatenata e considerando una ladreria ciò che essa compie, ordina al figlio Gottlieb di non partecipare a tali delitti. Ma la nuora si ribella a queste "ciance bigotte" e scende nella strada dove i soldati stanno caricando gli scioperanti. E Gottlieb allora esce per difendere la sua donna, mentre il vecchio Hilse muore colpito da una fucilata. Condotti con attento esame dall'Hauptmann, che vi fissa ogni più piccolo particolare anche per la sceneggiatura, i *Tessitori* segnarono il definitivo trionfo del naturalismo tedesco. L'effetto fu tanto più grande in Germania, in quanto lo stile non vi si era lentamente sviluppato, come in Francia, dove, durante i cambiamenti di regime e della nuova società borghese capitalista, si era passati attraverso tutte le fasi del realismo per arrivare al naturalismo integrale. In Germania, il nuovo stile apparve improvvisamente, con la stessa immediatezza del capitalismo industriale stesso, che era sorto in seguito alla vittoria militare del 1870. Le scene di massa nell'opera sono eccellenti, le migliori dopo Schiller, ma debole è la rappresentazione dell'ambiente borghese che Hauptmann non ha mai saputo disegnare. Così come non ha mai saputo rappresentare gli individui della classe operaia, da cui a lungo fu considerato direttamente ispirato. Egli ama e sa creare solo un mondo di esseri istintivi, vicini alle origini, quasi ancora avvinti alla terra. Per questo i suoi tessitori non sono gli operai delle grandi industrie cittadine ma gli artigiani di campagna, creature ancora elementari con le quali egli riusciva a venire in contatto.

FRANK WEDEKIND
(1864-1918)

Lo spirito della terra [*Erdgeist*]. Dramma in quattro atti, rappresentato nel 1895 col titolo *Lulu*. La protagonista, Lulu,

proviene dall'ambiente piú basso, ha compiuto, sotto diversi nomi, una rapida ascesa sociale ed è moglie di un rispettabilissimo uomo anziano, il dottor Goll. Nel primo atto seduce il pittore Schwarz che fa il suo ritratto. Il marito li sorprende e muore di un colpo apoplettico. Nel secondo atto è diventata moglie legittima del pittore e da lui ritenuta un angelo di purezza; ma l'amante del cuore, Schoen, che l'ha accompagnata durante tutta la sua carriera, svela al pittore ingenuo un po' della verità, e quello si uccide. Al terzo atto Lulu abbindola un aristocratico, esploratore dilettante, e lo spinge alla rovina. Nell'ultimo atto essa ha obbligato infine Schoen a sposarla. Eccoli l'uno di fronte all'altra. Lui vorrebbe rientrare nella vita ordinaria; ma Lulu gl'impone la sua atmosfera di perdizione. Al colmo del disgusto egli si uccide. Ogni atto finisce così con una morte. Il lavoro sta tra il teatro naturalistico e un geniale "guignol". In una prefazione in versi Wedekind annuncia con la magniloquenza voluta di un poeta-pagliaccio il suo progetto di presentare non già esseri civili, ma creature fuori della società, veri fauni. La sua Lulu è un'incosciente potenza della natura; e il titolo dato all'opera dal Wedekind quando, piú tardi, la riuní a un nuovo dramma che ne costituisce la diretta continuazione, *Il vaso di Pandora*, mostra il singolare bisogno di metafisica proprio di questo autore. La sua forza consiste in una veracità cruda, che unita alla prudenza e alla correttezza borghese dà l'impressione di una vita moderna molto audace. Simile a Nietzsche e a Strindberg, Wedekind con una chiaroveggenza terribile vede l'amore come una lotta di volontà di potenza. Guai ai vinti! Tutti soccombono all'enorme forza mascherata di Lulu. Il solo capace di resisterle sarebbe il suo eguale, Schoen; un superuomo nel senso negativo. Ma essa finisce col dominare anche lui perché, come donna, è piú immediata, piú legata al demonismo di una materia prima e alla necessità della sua natura. — *Il vaso di Pandora* [*Die Büchse der Pandora*], fu rappresentato nel 1901. Dopo il suicidio del marito Schoen, Lulu è stata in prigione. Una sua amica, che l'ama di un amore dubbio, la contessa Geschwitz, riesce a farla liberare. E noi vediamo questa volta Lulu nel suo vero mondo: un atleta da circo, dei filibustieri che fanno la tratta delle bianche, uno speculatore sospetto, delle fanciulle vendute dalla propria madre, vecchi ubriachi, Schigolsch, padre di Lulu, dal quale essa si lascia sfruttare. Ridotta in miseria, è costretta a battere il marciapiede come nei primi anni di

abbiezione. In questo momento di decadenza appare finalmente colui che la dominerà: Jack lo Squartatore, che la prende con le sue mani insanguinate. Si potrebbe ritrarsi indignati da questa serie di scene che si svolgono nel mondo piú basso. Ma Wedekind è ben lontano dall'essere egli stesso un immoralista; è anzi un professore-predicatore di strane teorie, alle quali crede, e per le quali sarebbe pronto a sacrificare tutto, persino l'arte. Tuttavia come opera d'arte questa *Pandora* ha un suo valore. Wedekind vi ha creato un mondo di primitivi al margine della società, i quali conservano una specie di freschezza di materia prima, al disopra della loro abbietta vita sociale. E sembra che si domandi se la società del domani non sarà costituita da loro. Lavorando in questa creta malleabile, in questa lava sordida, ma ardente, Wedekind ha raggiunto il tono dei predecessori di Shakespeare: vi è del Marlowe in lui. Niente di strano se il teatro tedesco del tempo fu influenzato piú da Wedekind che da Hauptmann, il quale tuttavia gli è superiore. Ma la perfetta padronanza dell'arte è meno creatrice e incitatrice di questi torbidi principi, in cui si muovono larve spaventose.

STEFAN GEORGE
(1868-1935)

Inni [*Hymnen*]. Uscirono nel 1890 in edizione di cento esemplari, con dedica a Carl August Klein, "fedele amico della giovinezza": solo molto piú tardi, nel 1899, sono stati riuniti con i *Pellegrinaggi* e *Algabal*, e messi in commercio, in un volume unico, in edizione definitiva. È il primo libro di versi che George abbia pubblicato; e il titolo non gli deriva da una particolare forma metrica né da una particolare solennità di argomenti civili o religiosi, ma dal tono sempre elevato sostenuto e dal sentimento adorante della bellezza a cui ogni immagine è attinta. È George che — iniziato nella cerchia di Mallarmé ai nuovi "riti e culti" della religione dell'arte — scopre di esserne anch'egli un "sacerdos magnus et pontifex", con un suo dono personale di parola creativa. Compagno, difatti, per la prima volta, tutti i segni distintivi di quello che sarà il suo stile — dalla prosa distaccata altera al severo impegno, dalle compatte plastiche sonorità al tono preciso deciso lucido, dalla rarefazione della punteggiatura all'abolizione

delle maiuscole iniziali nei sostantivi. I temi — “Consacrazione”, “Agape”, “Metamorfosi”, “Nel parco”, “Sulla terrazza”, “Piena Estate”, “Notturmo”, ecc. — richiamano quelli del contemporaneo Simbolismo francese; ma non sono che spunti, occasioni. La sostanza dell’ispirazione è la felicità consapevole della “potenza evocatoria” insita nel giro breve e concluso di un’armonia verbale, l’ebbrezza consapevole di dar corpo sensibile a ciò che vi è di più ineffabile nella vita. Certo c’è anche la gioia di Narciso che, contemplando nella parola la propria immagine, se n’innamora; e qualche volta la fattura preziosa del verso è scopo a se stessa. Ma singoli motivi già sono trattati con mano maestra: per esempio, nel celebre sonetto sull’“Angelico”, la trascrizione verbale di un motivo di arte figurativa — l’“Incoronazione della Vergine” — è condotta con una delicata squisita aderenza di movenze. E versi bellissimi sono dappertutto sparsi. Non è ancora, nell’insieme, se non un “punto di partenza”, ma è già “il punto di partenza definitivo”. È George che, per la prima volta, direttamente, a tu per tu, “tiene colloquio con i propri Spiriti” [“mit seinen Geistern rede tauscht”].

HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874-1929)

Poesie [*Gedichte*]. Le liriche dell’austriaco Hofmannsthal, caratteristiche della giovinezza del poeta, forse di minor fama rispetto ai drammi e alla prosa nell’età matura, fanno tuttavia parte costante ed essenziale della sua attività artistica. Abbiamo più raccolte parziali, pubblicate dall’autore stesso: una intitolata *Auswahl* del 1903-04, un’altra, *Gedichte-Sammlung*, del 1907, una del 1911, *Gesammelte Gedichte*, comprendente anche i drammi lirici; nel 1934, postuma, uscì una *Nachlese der Gedichte*; dal 1924 al 1934 si pubblicarono le *Opere complete*; nel 1947 è comparso il I volume di una nuova edizione delle *Opere*, non ancora completamente pubblicata da Bermann-Fischer a Stoccolma, comprendente tutte le poesie insieme coi drammi lirici, anche quelle che il poeta aveva avuto le sue buone ragioni di non dare alla stampa. “Solo chi sa toccare le corde più delicate può raggiungere anche gli effetti più forti”, dice il poeta stesso; infatti la delicatezza è caratteristica della sua lirica, che non può definirsi né im-

pressionistica né neoromantica, sebbene vi si riscontrino elementi esteriori di tutte le correnti. La sua lirica giovanile non canta esperienze di vita reale, ma scaturisce da una specie di preesistenza spirituale: il giovane — dice di lui Hermann Bahr — “guarda al mondo, come se lo vedesse da una stella”; sembra infatti che egli abbia già tutto vissuto in sé, e chi presente e annuncia ciò che avverrà è fatalmente triste e stanco; tale è il tono delle sue poesie giovanili, in cui però spesso la desolata e sconcertante assurdità della vita trova compenso e conforto nel godimento estetico e artistico: “eppure dice molto chi dice sera” (“Ballade des äusseren Lebens”, 1895); o nell’immergersi in un mondo di sogno senza osare un passo nella realtà (cfr. le musicalissime “Terzinen an die Vergänglichkeit”, 1895), poiché noi siamo fatti della stessa materia dei sogni, e tre sostanze sono una sostanza sola: “un uomo, una cosa, un sogno”. Il misticismo di Hofmannsthal è in primo luogo estetico, poi religioso. Per lui non l’idea o il simbolo di una poesia ne costituisce il valore, ma l’essenza ritmica e sonora; l’immagine, ossia la sostanza è l’elemento primario, il significato è secondario; la poesia canta le parole per amore della loro bellezza plastica (“il verso è tutto” disse analogamente D’Annunzio), e qui sta la sua “magia”, qui sta anche la nostra tragedia quando abbiamo dimenticato la formula magica e non sappiamo più trovarla; un tempo tutti la conoscevano, oggi soltanto i bambini, i folli e gli amanti. Il carattere mistico e arcano di questa lirica giovanile proviene dal fatto che il poeta vede soltanto totalità, universalità, infinito, e poiché le sue visioni spesso non possono trovare un’espressione diretta, si allargano nel simbolo poetico, che per la sua generalità trascendente le rende profondamente misteriose, in cui il poeta si presenta come l’“erede” di tutta la vita passata: “Erlebnis”, di una musicalità ebbra di morte, che ricorda il *Tristano* di Wagner; “Nox portentis grvida”, “Gute Stunde”, “Vor Tag”; in tutte queste il sopraggiungere del giorno dopo la notte, ossia l’ingresso nella realtà dà al poeta inebriato di mistero un’impressione di smarrimento. Solo più tardi, nella maturità, egli si rende conto che si può essere “nel” mondo senza essere “del” mondo e che il poeta è un re, che domina il regno della realtà dall’alto della sua valutazione estetica. In molte di queste poesie dal melodico ritmo di canzone (“Südlische Mondnacht” ricorda la musica di Respighi) vi è come una magica sintesi di passato e futuro, ricordo e presentimento, nostalgia e speranza, espressa per esempio nell’inseguirsi delle

nubi in "Wolken" (1892), nel suono delle campane di Natale in "Weihnacht" (1898), o meglio ancora nella scena lirica di genere melodrammatico che canta il sogno della sposa, "Was die Braut geträumt hat". Delle poche "figure" rappresentate ("Gestalten", 1896-1907), per lo più vaghe visioni, il cuoco di bordo prigioniero ("Der Schiffskoch, ein Gefangener singt") è particolarmente efficace, poiché esprime in un pathos tragicomico la vera tragedia del destino di tutti gli esseri non liberi. In "Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer" (1907) si esprime invece la "nostalgia dell'estate", ossia della vita, degli esseri condannati dal loro fisico alla morte. Hofmannsthal è come Novalis il cantore dell'angoscia oltre che dell'ebbrezza della morte; qui si rivela già la tecnica raffinata del poeta maturo, maestro nel dar figura alle idee: un vecchio malato di cuore spera dall'estate la salute, mentre la sua propria ombra sulla parete dietro il letto, con le dita contratte intorno al cuore, gli rammenta nel freddo marzo la minaccia della morte in agguato. Una spiccata tendenza verso la semplicità e ingenuità dell'infanzia caratterizza tutte le ultime poesie, come la "preghiera infantile" ("Kindergebet") del 1923, che ha un tono commovente quasi di canzone popolare; e perfino nella poesia di guerra "Oesterreichs Antwort", che è una risposta dell'Austria a una poesia di R. A. Schröder, i veri eroi sono equiparati ai fanciulli. Hofmannsthal è un maestro della forma, del sonetto come dei ritmi liberi, ma predilige la quartina e la terzina. Spesso la strofa iniziale si ripete alla fine, come in un rondò musicale. Fu per qualche tempo discepolo di Stefan George, a cui dedicò le poesie "Einem der vorübergeht" e "Der Prophet"; con lui ebbe una certa affinità artistica, sebbene la sua anima sensitiva rimanesse in seguito sconcertata dall'aura magica di cui si circondava il gigantesco profeta. Sono infine da ricordare le cosiddette poesie d'occasione, in commemorazione di poeti o di grandi artisti del teatro, per la felice originalità con cui sanno cogliere e rendere vive le caratteristiche del personaggio commemorato: come quella per Heine, o per il suo amato Grillparzer, a proposito del quale scrisse: "il marmo passerà, il dolore vive", vive cioè l'idea del dolore, e "chi ama l'idea, l'ama soltanto nella figura" che l'incarna.

THOMAS MANN
(1875-1955)

I Buddenbrook [*Buddenbrooks*]. Romanzo pubblicato nel 1901. Porta il sottotitolo: "Decadenza di una famiglia". Ed è in sintesi, la storia della borghesia del sec. XIX, la quale ha creato una civiltà di cui ha finito col diventare la vittima: — in quanto, nel campo sociale e politico, promovendo l'elevazione delle classi popolari, ne ha destato la coscienza, col risultato di vedersene sorgere davanti come rivali; — e più ancora, e soprattutto, in quanto, nel campo spirituale, ha suscitato un'arte, una poesia, una vita di sentimento e di fantasia che ne hanno resa più complessa l'anima e più ricca, raffinata la vita interiore, ma ne hanno minata la volontà costruttiva e la capacità d'azione pratica. La storia dei Buddenbrook è appunto la storia di questo lento e graduale naufragio della borghesia in se medesima e nella propria opera. Dall'ottobre 1835, quando, nella nobile libera città anseatica di Lubecca, Johann Buddenbrook "senior", titolare dell'omonima Ditta in cereali fondata nel 1768, fornitore dell'esercito di S. M. il re di Prussia, inaugura con un grande pranzo, nel secentesco palazzo della Mengstrasse già appartenuto ai Ratenkamp, la sua nuova fastosa sede — fino alla grigia giornata nebbiosa del tardo inverno 1876, quando il piccolo Hanno, ultimo esile delicato rampollo della famiglia, appena adolescente, si spegne per tifo, in una modesta villetta fuori Porta, dove sua madre si è ridotta a vivere, prima di ripartire per sempre per l'Olanda donde era venuta — quattro generazioni si susseguono; e, di generazione in generazione, malgrado le apparenti ascese — Johann "junior" diventa console dei Paesi Bassi e suo figlio Thomas diventa senatore —, a poco a poco, quasi insensibilmente ma irresistibilmente, un processo spirituale di interno raffinamento e disfacimento disgrega e dissolve — insieme con le anime — anche la stessa realtà sulla quale gli avi avevano edificato la loro potenza: una grande vitalità, di grado in grado, si ammala in se medesima e si esaurisce. Ma, a differenza di altre, anche grandi, moderne "storie di famiglia" — dal ciclo del *Rougon-Macquart* alla *Saga dei Forsyte* —, ciò che dà al romanzo un suo proprio volto è che, malgrado i modi realistici del racconto, l'impostazione non è naturalistica o storica; il "problema", di cui è fatta sottile analisi, non è sentito come oggettiva "materia di esame" da un punto di vista sociale o come qualcosa di

concluso e lontano che viene ricostruito nel colore del tempo, ma come qualcosa di tuttora insolito, e attuale e vivo, anzi immediato e urgente, che conduce il poeta a toccare fondo in se medesimo. "Figlio della sua epoca" — e discendente egli stesso da un'antica famiglia del patriziato commerciale anseatico —, il Mann portava in sé, direttamente, tutta l'eredità spirituale della grande crisi: con l'aggravante che, come sempre avviene negli epigoni, le due forze opposte — il lucido intuito della realtà proprio dello spirito borghese e la sensibilità decadente in cui sboccò la cultura — coesistevano oramai e agivano simultaneamente, fuse insieme in uno stato d'animo unico, ricco di contrasti, ma indissociabile. L'"esteta" che era in lui — aperto a tutte le seduzioni e agli orizzonti senza confine della vita interiore — e il "borghese" che pure in lui sopravviveva — attaccato per istinto alla realtà e capace di osservarla con occhio snebbiato — non soltanto si sorvegliavano e controllavano a vicenda, ma erano così compenetrati l'uno nell'altro, che tutta quanta la vita era presa nel delicato gioco vario e mutevole delle loro interferenze continue e illuminazioni reciproche. È la posizione di travaglio spirituale, che restò anche in seguito la grande sorgente dell'arte del Mann, per quasi mezzo secolo: il romanzo dei Buddenbrook ne fu la prima liberazione nel mondo della poesia. E da questa personale origine derivò anche la sua particolare struttura. La prospettiva storica vi ha una sua importanza formatrice, perché distribuisce e ordina su successivi piani in profondità la visione e, in certo modo, anche la esplica storicamente; ma la vera vitalità dell'opera è al disotto di tutto ciò — nella commozione mista di consensi e di ironia, di sorriso e di pathos, di dolci aderenze e di spietati distacchi, con cui il poeta, di volta in volta, in atteggiamenti sempre nuovi, guarda alla concreta molteplice immediatezza della vita. La storia del decadimento di una famiglia è, per così dire, la linea su di cui le successive situazioni si inseriscono; ma queste non esistono soltanto in funzione di essa: tutto il loro svolgimento è determinato e mosso da soggettivi impulsi incalcolabili dell'ispirazione. Per esempio: quel "pranzo di 60 pagine" con cui il romanzo incomincia! Con quale lenta delizia d'artista il poeta vi indugia! Certo: l'"esteta" ne sorride: quel Johann "senior", che, vita che vive, non indosserà mai i calzoncini lunghi; quel console Kröger, settantenne "cavalier à la mode", con la sua bianca testa incipriata e il colletto di pizzo che ricade sul nero velluto del "gilet" a bot-

toni opalescenti; quella signora Antoinette, nata Duchamps, corpulenta, con i bianchi boccoli sopra le tempia e con le bianche mani morbide che stringono in grembo una borsetta Pompadour; quella “sala dei paesaggi”, dove le tappezzerie riproducono in una luce di tramonto, in tonalità pallide e delicate, scene agresti con vendemmiatrici e contadini e pastori e pastorelle secondo lo stile idillico del sec. XVIII; quella miscela di elegante alto-tedesco, di vernacolo basso-tedesco e di francese in cui si svolgono le conversazioni: quel colossale prosciutto di color rosso-mattone, affumicato, panato, cotto, sommerso nella bruna salsa acidula “à la Charlotte”; tutta quella gente solennemente seduta su pesanti sedie ad alto dorsale, che mangia con pesanti posate d’argento buoni cibi sodi pesanti e con buoni vini pesanti abbondantemente li innaffia, e intanto “dice la sua opinione”; quel “Plettenpuding” a strati di pasta di mandorla, marmellata di fragole, “biscuits” e crema all’uovo, servito in piatti di cristallo mentre ai bambini viene distribuito il “Plumpudding” prediletto e il poeta della città, Jean Jacques Ostede, intona l’inno in rime alterne alle glorie della famiglia: tutto — uomini, abiti, mobili, cibi — è presentato in una lieve linea caricaturale; ma il sorriso che vi si accompagna è un po’ il sorriso della gozzaniana *Amica di Nonna Speranza*, e par che dica: “Sí, è un mondo tramontato, un mondo ingenuo e non si può non sorriderne; però, malgrado tutto, che brava gente era, tutta d’un pezzo, e come sapeva esser padrona di sé e della sua esistenza, come sapeva godersi a suo modo la vita! E, malgrado tutto, quale senso di misura e quindi di grazia portava nelle sue feste e anche — perché no? — quale ‘buona cultura’ portava nella sua ‘buona cucina!’”. Dice una volta il Pater di Watteau, che questi seppe trasfondere tanta raffinata grazia nei suoi quadri di vita galante perché egli stesso si sentiva diverso e guardava verso quel mondo frivolo e festoso con un occhio che il sorriso rendeva più attento e sensibile alla bellezza: così è anche della festa in casa Buddenbrook. E proprio per questo il poeta l’ha descritta con un ritmo così ampio e disteso. Si dirà che essa era pure necessaria per offrire alla narrazione un punto di partenza e per dare uno sfondo alle vicende che seguono; ma la verità è che in questo modo è scritto, nelle sue parti più vive, tutto quanto il romanzo. Ecco un altro motivo sempre ricorrente: la morte! È naturale che, in un racconto che comprende quattro generazioni, qualcuno debba morire. Ma quel che colpisce — è quanto e

“come” si muore! All’infuori del *Malte* di Rilke, forse la moderna narrativa tedesca non possiede altra opera in cui l’immagine della morte sia così insistente. E, come nel *Malte*, ogni morte è diversa: ognuno ha la “sua” morte così come ha avuto la “sua” vita. Muore Johann “senior”, senza far rumore, piano piano, semplicemente e consapevolmente com’è sempre vissuto: — “Buona fortuna, tu, Jean, — e sempre ‘courage!’”: poi tacque, guardò tutti in viso, si voltò dall’altra parte verso la parete: — “Kurios!” — disse e spirò. Muore il console Kröger, appena sceso dalla sua carrozza padronale, ai piedi dello scalone marmoreo del suo palazzo, dopo che un sasso è stato lanciato contro di lui dalla folla in sommossa. — “Canaille!”. Muore Jean — Johann “junior” — all’improvviso, seduto nella sua stanza, giallo in volto, rantolando parole inarticolate, in una estiva giornata afosa opprimente, come soffocato sotto la sua pesante preoccupazione dell’aldilà. Muore sua figlia Clara lontano, a Riga, dove ha seguito il marito pastore Tiburtius, ingenua e pia. Muore la signora Elisabeth, la vedova di Johann “junior”, che è stata sempre così attaccata alla vita, e sorveglia la sua malattia come ha sorvegliato sempre la sua casa e la sua esistenza, e combatte contro la malattia ostinatamente, e non sa decidersi a andarsene, finché non ne può più: — “Solo poter un poco dormire!” — e si arrende: — “Vengo, Jean, eccomi”. Sono esattamente 20 pagine di una lunga agonia, senza contare quelle dedicate alla sepoltura. E se suo figlio Thomas, il senatore, soccombe all’infezione provocata da un dente cariato, tutt’a un tratto, per strada mentre si reca a casa, di ritorno dal dentista — cosicché resta a giacere prono, sul lastricato, finché due passanti lo raccolgono e rivoltandolo lo riconoscono — in realtà la morte è entrata in lui già da anni come una forza arcana che ha a poco a poco invaso il suo mondo interiore dietro la maschera della sua eleganza impassibile, e a poco a poco gli ha fatto venir meno la sua fiducia in se medesimo, gli ha sminuito la stessa capacità di lavoro, gli ha ossessionato il pensiero così che, quando alla fine essa brutalmente lo assalta e lo schianta, è veramente una liberazione. E non altro che un “lento morire” è tutta la vita del piccolo Hanno, dal giorno in cui con tanta solennità nel palazzo della Mengstrasse è stato celebrato il suo battesimo: si direbbe che, nascendo, abbia ricevuto da natura un’esile riserva di vitalità, cosicché le forze esistenti più non si rinnovano e appena bastano al faticoso crescere della persona fisica e a quel poco

di fantasie e di sogni in cui la sua anima si rifugia e a quel molto di musica in cui la sua sensibilità si esalta e si consuma. A ogni passo che fa nella vita, è come se dietro di lui anche la morte avanzi, implacabile, con passo ancora più rapido. E forse non c'è nella poesia moderna una rappresentazione della "morte in atto nel cuore della vita" che uguagli in martirio la "giornata scolastica" di quel povero giovinetto esangue sfinito "che non ce la fa più, non ne può più" e per 65 pagine soggiace alla tortura a cui, nel meccanico "tran-tran" quotidiano, gli insegnanti inconsapevolmente lo sottopongono. — "O Buddenbrook, si tacuisses!" — Alla fine è esausto: la sua vita è tutta un "venir meno". E il poeta la fa anche estinguere in un "pianissimo" in cui non si parla più di lui ma si fa semplicemente l'analisi scientifica di quella forza distruttrice tremenda che è il tifo: sotto quegli scatenati assalti che cosa è più la sua vita, se non un tenue esile soffio investito da un uragano? C'è, in tutte queste descrizioni, addirittura un "virtuosismo" di poesia della morte. Il progressivo decadimento della famiglia ne trae certamente risalto; ma la poesia trabocca al di là di tale risalto. È una poesia della morte a cui l'anima del poeta liberamente s'abbandona. È come se alla libertà di movimento dell'ispirazione sia caduto ogni vincolo. È, come se, nel corso della composizione del romanzo, il "problema" abbia ampliato i suoi termini, sia diventato qualcosa di più vasto e quasi illimitato: — una "vissuta e sofferta" analisi dall'interno dell'anima borghese in ciò che ha di angusto e in ciò che ha di profondo, in ciò che ha di caduco e in ciò che ha di eterno. Così, nell'antica leggenda, Narciso alla fontana contempla in fondo all'acqua il suo proprio volto; e tutta la sua vita non è più se non una struggente nostalgia verso se medesimo. Anche in fondo alla poesia dei *Buddenbrook* è quest'anima di Narciso, protesa verso la vita ma chiusa entro il cerchio magico del proprio incantamento. La realtà, qual ch'essa sia, non è se non quel che è per la percezione della luce il corpo opaco contro il quale i raggi si frangono: di volta in volta l'anima del poeta la sceglie, a seconda del proprio estro, per cogliere intorno a essa i cangianti riflessi della propria vita. Per questo i *Buddenbrook* sono un romanzo "in cui non succede nulla" che non sia ordinario, quotidiano. Quel che conta sono esclusivamente le anime in cui il poeta ravvisa — di volta in volta — qualcosa di se medesimo. E non c'è differenza, per questo riguardo, fra i vari personaggi. Gli stessi quattro personaggi

centrali non escono da questa prospettiva; Johann “senior” così deciso e sicuro di sé, con la sua vita e con i suoi affari sempre in perfetto ordine, con il suo “esprit” e con la sua speditezza di volontà; Jean — “Johann junior” — calmo, ordinato: fedele, ma pieno di entusiasmo per cose che son destinate a dargli dei guai; Thomas, il senatore, intelligente, elegante, impassibile “uomo di mondo” nella vita degli affari e nelle burrasche della politica, ma altrettanto malsicuro internamente e irrequieto, troppo pieno di “bisogni del subconsciente”, troppo morbido e incline a scavare con la riflessione nel proprio sentimento, troppo debole verso se stesso e perciò nervoso, cosicché, in momenti decisivi della sua esistenza, sbaglia strada, e, alla fine, dopo aver portato il prestigio della famiglia ai supremi fastigi, si ritrova moralmente solo, nell’inutile palazzo che si è fatto costruire con marmi e colonne nella Fischergrube, mentre tutto gli sfugge di mano — la moglie, l’avvenire del figlio, la Ditta —, tutto precipita in rovina; e, per ultimo, Hanno — gracile creatura malata e quasi incorporea che sorge sulle soglie fra la musica e la morte —: sono tutte figure nette, precise, che hanno un proprio carattere, un proprio volto. Ma sono pur sempre “figure in una folla”, che dominano la scena soltanto a tratti e sempre di nuovo si ritraggono, mentre altre figure — più marginali ma non meno vive, “rotonde, piene” — balzano sul primo piano. C’è Gerda, la sposa che Thomas s’è andato a prendere lontano in Olanda — e quel giorno non sapeva quello che si faceva —: alta e flessuosa sotto la pesante massa dei capelli tizianeschi; bianca, molle e indolente, che pensa soltanto alla sua bellezza e alla musica e ha come supremo ideale “suonare in compagnia” — e finché suonava e discuteva di Bach e di Wagner col lungichiomato organista “signor Pfühl”, non disturbava nessuno, ma, quando incomincia a suonare anche con l’impetuoso bel tenente von Trotha, e tutta quell’ebbrezza sonora spande la sua “felicità” per tutti gli spazi dell’ampio palazzo — allora che passione per il povero senatore chiuso nel suo studio, con la testa fra le mani! C’è, più insistente ancora — invadente come un “Leitmotiv” che continuamente ricompare nella narrazione — Christian, il fratello minore di Thomas: l’“ex-lege” della famiglia: l’uomo che ha ancora in corpo la vitalità degli antichi Buddenbrook ma sbandata e senza centro, e non è privo di cuore come non è privo d’ingegno, ma è estroso, incalcolabile, incapace di “fissarsi” e di “trovare comunque un posto nel mondo”: “artista con la fan-

tasia che gira a vuoto”; eterno dilettante che “spreme” di volta in volta l’attimo fuggente della vita e lo butta via come una spugna svuotata: eterno “attore” che “vive” nella realtà le sue parti e “recita” sempre investendosi della situazione a cui si trova di fronte: geniale e inconcludente: libero e prigioniero di se medesimo: carico di esperienze di ogni genere acquisite in patria e fuori, in Europa e in America — e gran fanciullone malato di nervi, che spreca senza tregua se stesso, finché un male in un fianco, col quale “ha giocato” per tanto tempo come ha giocato con ogni altra cosa, lo atterra veramente, riducendolo a chiudere i suoi giorni nel grigiore di un sanatorio. E poi c’è — anzi, soprattutto c’è — Tony: la sorella maggiore di Christian e di Thomas, la quale riempie con la sua persona e con la sua voce tutto il romanzo da capo a fondo. Quando era ragazzina, e Gerda, a scuola, le dichiarava di non voler prendere mai marito, rispondeva: — “Che peccato!” — Quando fu signorina, e il giovane Mortens al mare le chiese se ella lo avrebbe mai dimenticato, rispose: — “Dimenticare?... È forse una consolazione?” — Poi dimenticò, e sposò e divorziò, e sposò di nuovo e divorziò ancora, e vide sua figlia Erika sposare e la vide anch’essa divorziare; ma non ci fu mai nella sua vita un momento, in cui non abbia trovato “la parola giusta” che una donna “come si deve”, in quella determinata circostanza “deve” pronunciare. E non per calcolo: ma perché “è fatta veramente così”. Non può tacere e ha sempre il cuore in bocca: ma il cuore è “secondo le buone regole”. L’anima borghese ha trovato in lei la sua risonanza verbale, così come ha trovato in lei la risonanza di tante altre sue qualità: la bontà dei sentimenti, l’attaccamento alla famiglia, l’orgoglio del prestigio della famiglia, e — “last not least” — la capacità di sopportazione. Come sa difatti ritrovarsi, di colpo, in ogni situazione, dopo ogni catastrofe! Non c’è niente che la intacchi. Sotto quella sua rosea carnagione di biondina rotondetta, ha una pelle di caucciù, in cui tutti i colpi rimbalzano. Dietro quei suoi piccoli occhi che sfavillano, vivacissimi, e dietro quella sua piccola bocca a fragola protetta dal labbro superiore un po’ sporgente, ha una esuberanza vitale indistruttibile. Dopo che il primo matrimonio con un mellifluo sussiegoso affarista simulatore, è andato a male — “Ah! Grünlich, quel ‘filou’!” — come potrebbe restare per sempre in quella condizione di “signora nubile”? Ci sono pure ancora degli uomini onesti in questo mondo! E l’“uomo onesto” compare: è Permaneder

— “Alois Permaneder, di Monaco” —. Chi lo potrà mai dimenticare? Tarchiato e rotondo, con una frangia di radi baffi biondo-chiari, con una “mosca” cespugliosa fra il mento e il labbro inferiore e con corti capelli incolti intorno al volto colmo e occhi azzurri sottili — “appena una linea d’occhi” — in mezzo al grasso delle palpebre gonfie: — quando si presenta in casa Buddenbrook “per fare la conoscenza della famiglia”, è tutto vestito a nuovo, in una stoffa “loden” di color bruno, con un “gilet” fiorato che gli copre in ampio arco la pancia, sulla quale pende tutto un “bouquet” di ciondoli in osso, in corno, in argento e in corallo: in una mano tiene un bastone e nell’altra un cappellino verde alla tirolese con pennacchio di coda di camoscio. — “Quel che conta è il cuore! — protesta Tony, vedendo un sorriso spuntare sulle labbra del fratello Thomas — E se tu lo trovi comico...” Ma Thomas non ha nulla a ridire. “Es is halt a Kreuz” — come dice Permaneder nel suo pittoresco dialetto bavarese: “bisogna prendere il mondo come viene”. Si fidanzano. Si sposano. Mettono su casa. Ma Permaneder non è soltanto uno “specimen” della piú pura parlata monacense (tale che nemmeno Ludwig Thoma ne ha creato uno degno di stargli a fianco), ma è un monacense vero in carne e sangue, il quale è “buono come il pane” ma vuole “sei’ Mass und sei’ Ruh’” e, quando fa i suoi conti e vede che — fra il suo capitale e la dote della moglie — ce n’è quanto basta “per la casa e per la birra”, incomincia a fare il “rentier”, e ha tutte le sue forze senza impiego — e una sera Tony lo sorprende, al suo ritorno dalla birreria, con le mani addosso alla cuoca Babette, mentre, col cappello che gli scivola indietro sulla nuca, s’affatica a premere le baffute labbra sul viso di lei —. “Gesummaria e Giuseppe!” — esclama Babette. — “Gesummaria e Giuseppe!” — esclama Permaneder, lasciando cadere le braccia e mollando la preda. E, siccome Tony gli rovescia addosso tutto il vocabolario “comme il faut” della sua indignazione e tanto piú s’infiama quanto piú egli implora e protesta di “voler bene soltanto a lei”, alla fine perde la pazienza e “la manda al diavolo” — con una parola, una parola che Tony non potrà mai piú dimenticare, una parola che Tony rifiuterà sempre di ripetere sulle sue pure labbra, una parola che decide definitivamente del loro destino: — “Geh’ zum Deifi — grida — Du Saulud’r dreckats!”. — E le manda dietro anche la dote, senza farsela chiedere. Impagabile Permaneder! Come sarebbe cieco il romanzo, se non ci fosse, fra gli altri, anche

lui! E, del resto, come sarebbe vuoto il romanzo, se accanto a lui non ci fossero anche “gli altri” — tutti gli altri! Sono una folla, nella quale compaiono rappresentanti dei piú diversi strati sociali, dall’alta finanza alla scuola, dal patriziato al ceto dei piccoli bottegai, dal commercio e dalla libera professione al clero, dal modesto impiego privato alle supreme cariche cittadine. Ma la folla non è “anonima”. Appunto perché l’arte del Mann è cosí composita, mescolata di toni diversi che fluidamente svariano l’uno nell’altro, concentrata nell’impegno in profondità e realistica nell’osservazione ma delicatissima di epidermide, tutta mezze luci e sfumature — anche l’apparizione individuale piú fugace prende consistenza immediata nella parola con espressioni tutte sue. Bastano pochi tratti: quel signor Markus, di cui si dice che all’inverno, prima di uscire, si fa riscaldare presso la stufa non soltanto il cappello e il “paletot” ma anche il bastone da passeggio: quel dottor Grabow che “vuole bene ai suoi clienti” e li cura “prendendo tanta parte alla loro vita e alla loro morte”: quel sensale Gosch, guizzante e prudente, che, quando gli scappa una parolaccia sembra la voglia trattenere coi denti, tanto gli vien fuori a voce bassa, e, quando una volta ha perduto in borsa sei talleri e mezzo, si lascia cadere sopra una sedia e “fa la scena” come se abbia perduto la battaglia di Waterloo — non hanno bisogno di altre note di colore, anche se in seguito le ricevono: sono già, di un solo shalzo e con una sola immagine, viventi. Fino a qual punto l’arte del Mann sappia giungere in questa sottile e differenziata inventività di particolari, si può vedere nella “giornata di scuola” di Hanno: sono sei i professori; e sono veramente professori — perché non è vero che “l’abito non faccia il monaco” —; ma non ce ne son due che si rassomiglino: ognuno ha le piccole manie del suo temperamento e la persona fisica delle sue manie. Naturalmente ci sono figure — in sé e per sé — significative e altre che lo sono meno. Ma non è detto che, nella prospettiva interna del poeta, queste ultime siano senza peso. Se c’è, in tutto il romanzo, una figura “accarezzata” dal poeta, è Ida Jungmann, l’umile “istitutrice eterna” di Casa Buddenbrook, che ha visto crescere sotto i suoi occhi tre generazioni: se ne sta sempre al suo posto, devota, fedele, discreta: c’è qualcosa di quasi religioso in quella sua maternità ideale verso figli che le son tanto piú sacri in quanto non sono suoi — e che pena quando se ne deve andare, dopo la rovina della famiglia! E Teresa Weichrodt, — la piccola Sesemi, non piú

alta di una tavola — eppure maestra di tutte le fanciulle dell'aristocrazia cittadina —: sempre attenta, rigida, corretta, convinta delle “sue verità”, ligia al dovere! Proprio a lei il poeta ha affidato il compito di chiudere il romanzo con la visione dell'eternità della vita dopo la morte, “balzò in piedi, batté le nocche delle dita sopra la tavola: — ‘Così è!’ ” —. Forse, non c'è in tutto il romanzo una sola figura di cui si possa fare e meno. Possono sembrare qualche volta secondarie e non sono tali. È per la loro presenza che la storia della famiglia Buddenbrook perde ogni carattere di “caso particolare”. È per la loro presenza che i *Buddenbrook* sono quello che sono: — qualcosa di più che un romanzo —: un mondo, tutto un mondo: “il canto del cigno di un'epoca che muore”, inserito nell'universalità della vita.

La montagna incantata [*Der Zauberberg*]. Romanzo pubblicato nel 1924. Hans Castorp, un giovane borghese (il Mann ritorna con questo romanzo come nei *Buddenbrook*, se non a un ambiente, almeno a un eroe anseatico), va a fare una breve visita a un suo cugino tisico, Gioachino, che si cura in un sanatorio di Davos. Ma nell'influenza dell'atmosfera stretta, Castorp si sente o si riconosce lui pure malato di petto, e rimane là sette anni fino a che lo scoppio della guerra del 1914 non lo sveglia dal suo sogno e lo riconduce nella pianura dei campi di battaglia. Possiamo vedere in questo romanzo sei motivi distinti. Anzitutto nella massa delle sue descrizioni c'è la tecnica naturalistica con la sua minuzia e il suo gusto per i mezzi patologici; Thomas Mann si indugia a descrivere i decadimenti e soprattutto le agonie, come aveva fatto nei *Buddenbrook*, ma con un mezzo ancor più specificatamente morboso. Secondariamente, c'è una società europea (poiché in queste stazioni si incontrava gente di ogni paese), che 2000 metri al disopra delle scissioni della pianura, costituisce una specie di nucleo di una società futura o molto primitiva. In terzo luogo, si tratta anzitutto di un individuo, dell'eroe Castorp; egli è l'uomo medio tedesco, ma, appena legato alla montagna, nei suoi ozi infiniti, è quasi trasportato dalla vita febbrile e superficiale del nostro tempo nel secolo XVIII, e comincia a occuparsi della sua cultura e della sua formazione come Guglielmo Meister. Da questo lato il romanzo entra nella grande schiera tradizionale del “Bildungsroman” (romanzo della formazione dell'anima). Castorp fa i suoi anni di tirocinio, legge, ascolta, osserva; c'è qui da

parte dell'autore l'intenzione di fare una somma del sapere moderno, che va dalla meteorologia alla psicoanalisi. Mann non vi riesce; egli ha senza dubbio una curiosità universale, ma l'appaga non, come Goethe, con un vero sapere in tutti i campi, ma piuttosto prendendo note di carattere informativo generico, e sopportabili solo per l'eleganza della presentazione. Però (quarto motivo) il romanzo s'innalza e prende respiro in seguito all'apparizione di due intellettuali puri, Settembrini, retorico delle idee della rivoluzione del 1789 e del razionalismo liberale e individualista del XIX secolo, e Naphta, l'avvocato della parte istintiva e primitiva dell'uomo e tendente verso le forme di vita comunistiche. Castorp assiste alle loro discussioni e dà ascolto ai due senza decidersi. Il difetto di questa parte dell'opera è che i due che discutono restano astratti portavoce dell'autore senza mai diventare esseri viventi. Non che manchino loro contorni esteriori: tanto Settembrini quanto Naphta sono perfettamente individuati finché non discutono. Ma nella disputa la loro personalità rimane assorbita dal processo logico delle idee e scompare. La bellezza di questa parte è che essa riflette, con una libertà superiore, giocando con la dialettica del "sic et non", esattamente la Germania di quel momento, esitante allora fra le due ideologie contrarie. Si crederebbe di trovarsi davanti a una nuova forma di romanzo: il romanzo di avventure ideologiche. Ma, naturalmente, una grande nazione non può restare a lungo in questa situazione di scetticismo e dubbia ironia, che alla fine diverrebbe un estremo pericolo. Il quinto motivo è dato da un esempio d'amore, fra Castorp e Madame Chauchat, un'ospite del sanatorio, descritto con la leggerezza di toni velati e delicati propria di Thomas Mann, che non è mai capace delle grandi passioni, ma che sa fare di questo difetto una qualità. Infine vi è un romanzo del tempo in qualche modo imparentato con *Alla ricerca del tempo perduto* del Proust. Per Castorp e per coloro che lo circondano, il tempo ha un ritmo diverso da quello che ha per la gente della pianura. Vi è dunque una relatività, una singolare elasticità del tempo; e se tante altre opere giuocano ingenuamente con la sua essenza, accorciandolo o allungandolo secondo i loro bisogni, diventa il regime, e, in qualche modo, il protagonista di cui tutte le avventure del romanzo non sono che narrazioni. Così questa montagna incantata e incantante è un ricettacolo di moltissime cose. Essa conserverà forse valore come documento di un'Europa sospesa tra la decadenza

della fine dell'ultimo secolo e i primordi del secolo XX. Artisticamente, vi sono scene da grande umorista nel continuo andar e venire tra la vita e la morte, e una figura riuscitissima, d'una grandezza grottesca e magnifica, quella dell'olandese Mynheer Pepperkorn, che, mentre il delicato Castorp rinasce dolcemente a una vita fine e tenace, gliene mette davanti un'altra: ardente e dionisiaca, che divora se stessa nella sua esuberanza. Madame Chauchat fugge dalle braccia di Pepperkorn in quelle di Castorp, la cui uniforme vita è senza dubbio quella che Thomas Mann ha voluto esaltare e proporre come la più sicura.

Il Dottor Faustus, La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn, narrata da un amico [*Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*]. Romanzo pubblicato a Stoccolma nel 1947. Fanno sfondo a questo romanzo gli anni tra il 1930 e il 1940, durante i quali è andata maturando la catastrofe tedesca, e di questa appare un simbolo la vita del protagonista, Adrian, narrata con commossa partecipazione dall'amico Serenus Zeitblom. Apre il racconto la magistrale rappresentazione di una città della Turingia, dove Adrian trascorre gli anni dell'infanzia: sono uomini, cose, atmosfere e paesaggi che preludono allo svolgimento futuro dell'azione. Poi gli studi di teologia all'università di Halle e quelli di musica a Lipsia: e qui Adrian compie l'azione che graverà poi su tutta la sua vita. Incontra una giovane prostituta, Esmeralda, e nonostante gli ammonimenti di lei la possiede. Viene colto così da una terribile malattia che lo distruggerà lentamente ma gli consentirà anche momenti di intensa eccitazione immaginativa. Dopo altre peregrinazioni (che offrono a Mann l'occasione di presentarci uomini e ambienti della cultura tedesca di quel periodo), Adrian viene in Italia, a Palestrina, dove ha luogo un incontro decisivo per la sua arte. Sotto le spoglie di un distinto signore, dall'apparenza mutevole e imprecisa, gli appare un giorno il diavolo. Apparizione reale, visione, dialogo con un immaginario se stesso, allucinazione dovuta alla malattia, il diavolo comunque propone ad Adrian un terribile patto: ventiquattro anni di attività artistica intensa, durante i quali potrà dar vita a una musica mai udita sino ad allora, e in cambio la rinuncia a ogni affetto e a ogni contatto umano, l'aridità, il gelo. Adrian accetta, si ritira a Pfeiffering, vicino a Monaco di Baviera, e qui attende alla sua opera definitiva, la

“Lamentatio Doctoris Fausti”, un oratorio apocalittico che egli infine presenta agli amici riuniti. Ma a questo punto scoppia la crisi, Adrian confessa senza pudori il suo terribile segreto e crolla sul pianoforte. Prigioniero della pazzia, trascorrerà gli ultimi anni con la madre nella piccola città natia. L'opera è estremamente complessa, densa di citazioni erudite e intessuta di riferimenti simbolici. Adrian Leverkühn appare come raffigurazione di Nietzsche (e sulla biografia del filosofo è ricalcato l'episodio della prostituta), ma va anche veduto come un'altra incarnazione dell'artista moderno quale costantemente lo vede Mann, condannato all'isolamento e all'aridità, costretto a scegliere la malattia come situazione privilegiata. D'altra parte Adrian è anche un simbolo del popolo tedesco che ha stretto un patto diabolico con Hitler ed è rimasto segnato dalla tace del nazismo; e a confermare questa chiave di lettura interviene la costante narrazione del biografo Serenus, che registra passo per passo gli avvenimenti che nello stesso periodo stanno sconvolgendo la Germania; e li registra con l'angoscia impotente di un umanista raffinato, un tipico rappresentante di una borghesia colta ma incapace di reagire, portata ad assistere con smarrimento alle varie tappe della rovina del proprio paese. Infine va ricordato che Mann, per esemplificare la nuova tecnica musicale ideata da Adrian, si è ispirato alla rivoluzione dodecafonica attuata da Arnold Schönberg, ed è stato influenzato dalla lettura della *Filosofia della musica moderna* [*Philosophie der neuen Musik*] di Theodor W. Adorno. Adrian assumerebbe così alcuni caratteri dell'artista contemporaneo, con la sua intelligenza astratta, il suo rifiuto dell'istinto in favore della ragione, il gusto dell'ambiguità, la ricerca di combinazioni inattese giocate come partite a scacchi, la creazione, infine, di una musica che più che rivolgersi all'orecchio, tende a dare allo spirito la rivelazione di un “ordine cosmico”. Teso nel suo desiderio spietato di gloria Adrian rappresenta, nel contempo, insieme alla sua tragedia individuale, una più vasta tragedia estetica, il problema stesso di una decadenza dell'arte, forse di una impossibilità dell'arte come fatto umano. Il romanzo ha provocato non poche polemiche in campo musicale; e l'impressione è stata tanto più forte in quanto Mann vi affronta i problemi della musica con una competenza straordinaria; certe sue analisi di composizioni di Wagner o di Beethoven sono pezzi critici magistrali per sensibilità e acume. Altre discussioni sono nate sul piano religioso e politico. Si è rimproverato

all'autore di aver rappresentato personaggi reali con una certa mancanza di tatto. E in effetti in quest'opera sono stati convogliati tanti e tali elementi di vita vissuta, aspetti della storia e della cultura tedesca, esperienze personali, acquisizioni culturali, che Mann ha poi sentito il bisogno di renderne ragione in un'opera successiva, *Romanzo di un romanzo*, in cui parla della genesi del *Faustus*. Il quale è opera non di rado viziata da tecnicismi e manierismi, spesso troppo conscia e voluta, ma capace di superare questi elementi negativi attraverso una non comune tensione drammatica, una ricchezza di descrizioni pregnantissime: ed è dominata costantemente da un implicito appello a una umanità serena ed equilibrata, libera dal torbido, dall'apocalittico, dall'orgia barbarica della volontà di potenza, da ogni irrazionalismo e fanatismo.

RAINER MARIA RILKE
(1875-1926)

Nuove poesie [*Neue Gedichte*]. Raccolta di liriche in due volumi dedicata "à mon grand ami Rodin"; il primo fu pubblicato nel 1907, il secondo nel 1908. Un fatto nuovo si è compiuto nello sviluppo spirituale del poeta: dopo il pericolo di naufragare nelle fluide musicalità del *Libro d'ore*, per l'incontro e la quotidiana consuetudine di vita e sotto l'influenza dello scultore Rodin — a cui s'aggiunse dal 1905 in poi, dopo una rivelatrice visita al Museo Nazionale di Napoli, la "personale scoperta" della statuaria classica —, egli ritorna alle cose e si salva nel "prodigio della forma". Pochi anni prima, consigliando un altro poeta, Rilke aveva scritto: "L'artista creatore dev'essere egli stesso un mondo. E tutto deve saper trovare in sé: in sé, e nella natura alla quale si avvince". I suoi versi non sono più sentimenti, ma esperienze: egli li toglie da quelle esperienze di cose vedute e sentite che sono divenute tutt'uno col suo sangue, con lo sguardo e col gesto, non più separabili da lui stesso, come il "poeta" aveva detto. Da tale procedimento interiore scaturisce il gran poema delle forme, che sono le centosettantadue liriche dei due volumi delle *Nuove poesie*, per cui Rodin definì Rilke "il poeta della forma in movimento". E in realtà, questo mondo di sensazioni, di sentimenti e di fantasie ondeggia in continuo moto, le immagini, pur delineate con plastica solidità, trepidano di una

segreta inquietudine, la stessa sonorità del verso, talora di perfetta misura parnassiana, sembra avere echi d'ansia ignoti al Parnasso. Giunto, con il *Libro d'ore*, a un contatto mistico con la divinità, nella stessa intuizione musicale, il poeta riesce ora a ritornare nel mondo per attingere all'assoluto delle cose. Ma già le cose si trasfigurano dinanzi a lui e, piuttosto che la loro radiante eternità, gli rivelano a lampi una loro segreta angoscia; in quasi tutte queste liriche il senso di un'angoscia metafisica sembra trepidare entro un ordine perfetto, sotto l'armonioso accordo dei volumi e dei colori. Il dominio dell'arte, non mai prima raggiunto dal Rilke come nelle *Nuove poesie* — fanno parte della raccolta molte fra le liriche più celebri di Rilke: fra le quali "Arcaico torso di Apollo", "Nascita di Venere", "Orfeo, Euridice, Hermes", "La pante-ra", "Ortensia azzurra", "Fontana romana", ecc. —, trae una sua drammaticità da questo presagio di angosciata ricerca che si imporrà violentemente due anni dopo con i *Quaderni di Malte Laurids Brigge*.

Elegie di Duino [*Duineser Elegien*]. Sono l'ultima e più grande opera, quella cui resta intero affidato il messaggio del poeta. Le elegie debbono il loro nome al luogo in cui, nel 1912, furono iniziate; frammentariamente continuate in Spagna e a Parigi fino al 1914, interrotte durante gli anni della Prima Guerra Mondiale e in quelli immediatamente successivi, furono in gran parte composte e terminate, insieme con i cinquantacinque *Sonetti a Orfeo* "nati dallo stesso parto", nel tempestoso giro di pochi giorni a Muzot, nel Vallese, nella primavera del 1922. La molteplicità dei temi, l'arditezza e la fulmineità dei trapassi, la singolarità delle immagini, la novità e originalità degli assunti concorrono a rendere l'opera, che pur si presenta compiutamente organica per l'unità di tono e d'ispirazione, di non facile lettura; lo stesso Rilke aveva pensato a un eventuale commento; buon materiale propedeutico, in ogni modo, ci è oggi offerto da una lettera scritta il 13-XI-1925 dal poeta al suo traduttore polacco W. Ulewicz. Le *Elegie* rappresentano lo sviluppo e il compimento di premesse poste nel *Libro d'ore*, nelle *Nuove poesie* e nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*: esse danno la soluzione positiva di quei problemi dinanzi ai quali Malte aveva fallito. Vita e morte non sono tra loro opposte, distinte come una zona illuminata e una in ombra: nelle *Elegie* esse sono rappresentate come momenti dell'eterno processo del divenire, en-

trambe illimitate e non già escludentesi l'una con l'altra. "La vera forma della vita passa attraverso entrambi i territori (della vita e della morte), attraverso entrambi si spinge il sangue della più grande circolazione; non esistono un 'al di qua' e un 'aldilà': esiste la grande unità in cui abitano gli Angeli, creature a noi superiori, in cui la trasformazione del visibile in invisibile che noi stiamo operando appare già compiuta". Ecco posto il pensiero fondamentale delle *Elegie* e dei *Sonetti a Orfeo*: "la Natura, quanto ci circonda e usiamo, sono cose provvisorie e caduche; ma finché noi siamo qui esse rappresentano il nostro avere e la nostra gioia... dobbiamo non solo non fare loro male e non avvilirle, ma proprio per quella provvisorietà che le divide da noi dobbiamo comprenderle con più profonda intelligenza e trasformarle. Perché il nostro compito è questo: imprimere in noi questa provvisoria, questa effimera terra tanto profondamente, dolorosamente e appassionatamente che la sua essenza rinasca in noi invisibile. Noi siamo le api dell'invisibile. 'Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible' ". Ridurre a schema il contenuto delle *Elegie*, isolarne i motivi principali, non è compito agevole; nella nostra esposizione, pertanto, ci atterremo ai risultati di quei commentatori che, in massima, sono da ritenere definitivi. Alla base delle *Elegie* sono dunque quegli stessi interrogativi che, nelle opere rilkiane a esse immediatamente precedenti, avevano ricevuto una soluzione negativa o erano rimasti aperti. Tali interrogativi posso ridursi fondamentalmente a due: come è possibile la vita se il desiderio del possesso la falsa in tutte le sue manifestazioni a ogni istante, e se su di essa incombe continua la paura della morte? Chi mai può attingere la pura durata, "essere" semplicemente, se la vita si presenta all'uomo come una foresta di segni che lo frenano, distraggono, distolgono dal suo destino? Tra l'animale che, ignaro di morte e libero dalla brama del possesso, si sente immerso nel corso universale del Tutto, e l'Angelo, creatura perfetta al di là della vita, sta l'uomo: in una posizione ambigua, preda inerme della voracità del tempo. L'amore, che fra tutte le esperienze concesse gli potrebbe essere l'unica capace di portarlo al di là dei suoi limiti, è anch'esso una via preclusa per il desiderio che ha l'amante di fare sua la creatura amata. Sorte eletta è quella di chi muore fanciullo e quella delle "abbandonate", delle grandi eroine amorose che, reciso con la fuga dell'uomo amato ogni intralcio terreno, salgono, nella purezza

della loro fiamma amorosa, all'eterno. Questi, in linea generale, i temi toccati nelle prime elegie. Nella quinta e nella sesta il poeta propone due tipi di umanità suscettibili, forse, di adempiersi compiutamente: quello del giocoliere vagabondo e quello dell'eroe. Nella povera e umile esistenza arrischiata del primo, librata a un filo in procinto sempre di spezzarsi, in quell'esistenza dove le leggi fondamentali della vita — come quella di gravità — sembrano abolite, il poeta crede dapprima possibile un capovolgimento, una radicale trasformazione capace di operare la salvezza; ma per la sua stessa esteriorità, per l'assenza che essa comporta di amore, per la sua fulmineità — che ne esclude ogni maturo svolgimento — tale forma di vita viene infine accomunata a ogni altra forma vana di esistenza. Positiva, invece, è la vita dell'eroe: come nel frutto del fico — che è insieme fiore — tutte le linfe dell'albero si raccolgono per concentrarvi la loro essenza, così ogni attimo della vita dell'eroe, del predestinato, confluisce nel corso di un alto destino: "Meravigliosamente ai giovani morti vicino — è l'eroe. Ché lui il tempo non tocca. E già colmo egli appare". Nelle successive elegie, dimesso ogni dubbio e incertezza, viene infine riconosciuto e cantato il valore dell'esistenza. "Esistere in terra è divino... Solo dimentichiamo così facilmente noi quanto — il vicino ridendo non ci conferma o invidia —. Visibile vogliamo noi issarla; ma solo si lascia — riconoscere la più visibile — felicità quando noi nell'intimo la tramutiamo". Compito dell'uomo è questo: eternare le cose del mondo trasponendone in sé l'essenza, per passarla alle generazioni successive, ridurre la vita delle cose a spirito. "Loda all'angelo il mondo... Canta le cose a lui...". Esse "fuggenti, porgono un'ancora a noi, i più fuggenti. — Terra, non è questo dunque, il tuo volere: in noi — risorgere invisibile? ...Qual è, se non metamorfosi, il tuo eterno comando?". E la vita viene dal poeta virilmente accettata: "O terra, o amata, io voglio... Indicibilmente mi piego a te risoluto". Nella decima e ultima elegia, affermato finalmente il valore dell'esistenza e immesso l'uomo nel circolo universale dell'essere, viene celebrata la morte. Di tutto quanto ebbe sulla terra, all'uomo sarà concesso portare nell'aldilà soltanto il carico dei propri dolori. Oltre le metropoli, queste fiere della vanità che impediscono in mille modi la cognizione del dolore, si apre la realtà; sobborghi dove sono gli esseri più prossimi alla natura: bimbi e amanti. Ancora più oltre si stende il Paese delle Lamentazioni: una Lamentazione, mentre guida

il morto attraverso cotesta misteriosa regione, lo inizia gradualmente al suo nuovo stato, facendogli risalire a ritroso, grazie alla rivelazione di una folla di simboli, tutto il corso dell'umanità; finché, giunti in vista della Montagna del Dolore Originario, l'uomo deve incamminarsi da solo verso la sua sede eterna, per rientrare nel circolo della vita universa. Le *Elegie* rappresentano l'estremo risultato dell'arte rilkiana, la somma della esperienza poetica e umana del loro autore. Pur recando in sé tracce dei contatti avuti dal poeta con la recente poesia francese — Valéry e Gide — senza possibili riscontri e l'immediatezza — e diremmo quasi la violenza — del loro alto messaggio, e per ricchezza di contenuto umano, le *Duinesi* sono paragonabili solo alle ultime elegie di Goethe.

ALFRED DÖBLIN
(1878-1957)

Berlin Alexanderplatz. Romanzo pubblicato a Berlino nel 1929. È la storia del facchino Franz Biberkopf che in un accesso d'ira ha ucciso la fidanzata. Dopo aver scontato una pena di quattro anni esce dal carcere con la ferma intenzione di ricominciare una vita onesta. Infatti egli non è un malvagio, bensì un debole, più muscoli che cervello, più istinto che riflessione, che vive in un mondo di ladri, prostitute e sfruttatori. Ma la vera protagonista del romanzo è tutta la città, specialmente i quartieri poveri di Berlino-Est intorno all'Alexanderplatz. Biberkopf dapprima fa il venditore ambulante, poi riprende a frequentare i locali malfamati dell'Alexanderplatz, dove conosce Reinhold, un uomo senza scrupoli che diventa suo amico e, con la promessa di un lavoro redditizio, lo costringe a partecipare a una rapina come "palo". Ma, fuggendo con la refurtiva, Reinhold tenta di sbarazzarsene e lo getta dal comioncino perché sia schiacciato dalla macchina che li segue. Ma Biberkopf si salva, e viene ricoverato in un ospedale di Magdeburgo dove gli amputano un braccio. La sua disgrazia è quasi un ammonimento del destino: ma egli non l'ascolta, torna a Berlino, si procura documenti falsi, compera una croce di ferro e finge di essere un invalido di guerra. Ormai ha abbandonato definitivamente i suoi ideali di vita onesta: conosce la prostituta Mieze e si fa mantenere da lei, frequenta ancora Reinhold e rientra

nella sua banda. Reinhold tenta di toglierli Mieke, ma poiché questa si oppone, la porta nel Grönewald, la violenta e la uccide. Ricercato dalla polizia insieme a Reinhold come presunto assassino, Biberkopf fugge, poi torna nei locali dell'Alexanderplatz e viene arrestato. Egli non parla, rifiuta ogni cibo, e così finisce in un ospedale psichiatrico in condizioni pietose. Qui subentra la crisi, descritta magistralmente da Döblin, che per alcuni anni era stato medico-psichiatra in un manicomio giudiziario: la morte appare sulla sponda del letto di Franz che ha urlato per due giorni e due notti ossessionato da tremende apparizioni: "È bene che tu soffra. Io sono la morte e senza di me la vita non ha alcun senso". È la catarsi: Biberkopf riconosce finalmente che per rimanere onesti non basta la buona volontà ma bisogna saper reagire al male. Assolto (mentre Reinhold viene condannato a dieci anni di lavori forzati) trova un lavoro come aiutoportiere e accetta la nuova vita con umiltà e costanza. Con questo romanzo Döblin abbandona le sue forme espressioniste e si accosta piuttosto al neorealismo. Lo stile del romanzo sfugge a una vera e propria definizione, intessuto com'è di elementi neonaturalistici e surrealisti. Döblin si serve di una tecnica cinematografica; il linguaggio si fa più ellittico, veloce, allusivo, caleidoscopico; alla narrazione e al dialogo subentra spesso il monologo interiore; immagini, ricordi, parodie, personaggi sono proiettati nel racconto senza nessi apparenti, ma tutti insieme compongono l'atmosfera ossessiva della vita berlinese nel suo fluire. Berlino appare a Döblin come una catastrofe che non ha neppure il senso punitivo di quella della biblica Sodoma. In essa il "piccolo uomo" del nostro tempo naufraga e si perde: la malizia sovvertitrice di valori che è nell'aria di quelle strade lo avvia alla rovina ed egli, innocente per natura, è trascinato alla colpa da forze che non comprende e alle quali non sa sfuggire.

ROBERT MUSIL
(1880-1942)

L'uomo senza qualità [*Der Mann ohne Eigenschaften*]. Monumentale romanzo i cui due primi volumi furono pubblicati a Berlino nel 1931 e nel 1933, e vennero riediti postumi ad Amburgo nel 1952 con ampie aggiunte dai manoscritti di

Musil, morto profugo in Svizzera. Allo scopo di festeggiare il settantesimo compleanno di Francesco Giuseppe si è costituito a Vienna un comitato che nomina suo segretario Ulrich, l'uomo senza qualità, un raffinato "dilettante", che vive libero dalle norme tradizionali, abbandonandosi di esperienza in esperienza all'immediatezza della vita e all'intuito. Fanno parte del comitato esponenti delle varie categorie sociali viennesi, di cui Musil colpisce con fine satira e aspra ironia le debolezze. Ma l'interesse di Ulrich è attratto dal caso di un condannato a morte, forse innocente, piuttosto che dal complesso gioco politico del comitato di cui è segretario. La mobilitazione dell'estate 1914 scioglie il comitato che non aveva concluso nulla, e Ulrich parte per la guerra. Essa è per Musil il principio della fine di una civiltà e di una cultura: e a significare questo crollo Musil ha scelto appunto l'impero austro-ungarico. Accanto a Ulrich si delineano altri personaggi: Walter, temperamento d'artista ma aderente alla realtà e alla vita, sua moglie Clarissa che si dedica alla cura dei pazzi fino a impazzire lei stessa, l'ebrea Gerda che abbandona una solida esistenza per partecipare a un movimento di giovani di tendenze germanico-cristiane, il grande industriale Arnheim, caricatura di Walter Rathenau, e altri. Tutto il secondo volume è posto sotto il segno dell'amore incestuoso fra Ulrich e la sorella Agathe, incontrata dopo molti anni di separazione al letto di morte del padre: un amore di morbosa e affascinante profondità, nel quale Ulrich vive un'esperienza così completa e appagante quale nessuna delle donne amate sino allora aveva saputo dargli. *L'uomo senza qualità* è un labirinto costruito con geometrico controllo, con matematica esattezza, ma resta inafferrabile nel suo significato, nel valore dei suoi simboli e nel suo ultimo sviluppo. Satira di un'età, esso è volutamente scritto in uno stile che è condanna e superamento dello stile degli scrittori contemporanei (da Rilke a Kafka, a Thomas Mann, all'impressionismo viennese, all'espressionismo berlinese) e insieme parodia dell'arido linguaggio scientifico e critico. Nonostante la sua ampiezza il romanzo è sostenuto da una trama debolissima: il mondo della realtà è ridotto al minimo, e l'epicità è puramente esteriore; l'azione è quasi inesistente e sempre soggetta alle digressioni intellettuali di Musil, che spesso disturbano e affaticano il lettore. Nel suo tono amaro e scettico, nell'impostazione freudiana di molti episodi, nella tecnica espressiva, questo romanzo ricorda l'*Ulisse* di Joyce ma resta lontano da *Alla ri-*

cerca del tempo perduto di Proust alla quale pure è stato paragonato. Manca forse all'opera di Musil l'umana vicinanza dello scrittore alle proprie creature, che egli osserva con anatomica freddezza e senza giungere ad alcuna catarsi, ma questo non impedisce a fare dell'*Uomo senza qualità* uno dei massimi capolavori della letteratura moderna europea.

FRANZ KAFKA
(1883-1924)

Il processo [*Der Prozess*]. Romanzo uscito postumo nel 1925. Svegliandosi un mattino alla pensione ove alloggia, l'impiegato di banca Josef K. trova davanti a sé due individui dalla bizzarra uniforme i quali lo dichiarano in arresto in nome di un misterioso tribunale e gli notificano che si sta preparando un processo contro di lui. La colpa commessa non gli è rivelata. Il suo, però, non sarà un vero arresto: egli potrà continuare ad accudire ai propri affari e solo di tanto in tanto riceverà l'invito di presentarsi agli interrogatori. L'idea che si tratti di una burla architettata dai colleghi d'ufficio in occasione del suo trentesimo compleanno, che cade appunto in quel giorno, sfiora appena il cervello di K. Oscuramente egli sente tutta la gravità della sventura che l'ha colpito, e seppur da principio con una certa arroganza, egli accetta il processo, si reca alle udienze, giustificando agli occhi suoi e altrui la propria condotta con la necessità di rintuzzare l'accusa calunniosa e di far luce nell'interesse di ogni pacifico cittadino sulla corruzione e l'immoralità della magistratura che pretende giudicarlo. Ma i primi contatti con quella gigantesca e misteriosa organizzazione giudiziaria, le cui udienze si tengono all'ultimo piano di una misera casa operaia e le cui cancellerie sono installate nell'aria irrespirabile dei solai della città, danno a K., con un brivido di terrore, la misura della propria insufficienza. Ben presto egli non riesce più a pensare ad altro che non sia il suo processo, trascura il lavoro all'ufficio per passare lunghe ore perduto nell'esame delle varie possibilità di salvezza che apparentemente gli si offrono, oppure corre da un capo all'altro della città per affidare la propria difesa a un avvocato o per cercare affannosamente l'aiuto di chiunque abbia rapporti di qualunque genere con i giudici d'infimo grado cui spetta la cognizione del suo processo. Di

tentativo in tentativo egli scopre il suo isolamento in una città che gli si rivela come un immenso tribunale: tutti sono inspiegabilmente a conoscenza del suo processo, all'ufficio, alla pensione, al caffè, ovunque si svolgeva un tempo la sua vita chiusa e metodica d'impiegato; mille occhi silenziosi o sorridenti di malizia osservano ogni suo atto come da una buia platea, e ogni parola che egli pronunzia cade nell'aria ferma con il peso di una irriducibile deposizione. Quando Josef K. si rende conto che nessun intermediario esiste tra lui e il processo, che tutto ciò che è fuori di lui è processo, non soltanto, ma che egli pure è diventato parte del processo allora non gli resta che attendere l'esecuzione di una condanna, già pronunziata. Una sera, la vigilia del suo trentunesimo compleanno, due corretti signori vestiti di nero si presentano alla sua pensione, e, al loro braccio, egli raggiunge il luogo, al margine della città, dove sarà giustiziato. Una spaventosa scoperta di morte e la sua logica ineluttabile conseguenza appaiono in questo impressionante documento autobiografico. Un impiegato, l'uomo i cui atti e pensieri sono pietrificati come le vie della città che ogni giorno egli percorre, scopre a un tratto una realtà inumana sotto a ogni cosa che egli tocca, scopre la propria infinita solitudine di uomo senza affetti, la propria morte nella vita. È un processo di autopsia che egli è costretto a fare sul proprio cadavere: quando il bisturi ha trovato l'ultimo nervo insensibile, non ci può essere altro che la rassegnazione alla morte. La colpa di Josef K. è la sua rinuncia alla vita, e una divinità spietata e apparentemente ingiusta conduce l'uomo fino all'accettazione dell'atto di giustizia riparatore. Come sempre in Kafka, l'astrattezza dei personaggi e la concretezza incisiva delle situazioni reagiscono l'una sull'altra producendo una vera tragedia cosmica.

Il castello [*Das Schloss*]. Romanzo pubblicato postumo nel 1926. Un uomo, l'agrimensore K., giunge una sera in un villaggio governato da un mitico Conte che vive in un gran castello, sulla collina. Egli vuole stabilirsi per sempre nelle terre del Conte ed esercitarvi la sua professione; le difficoltà che si parano, fin dall'inizio, davanti a K. superano ogni attesa: da una parte, il Castello si rivela a poco a poco agli occhi di K. come la sede di una mostruosa e ostile burocrazia, ove innumerevoli schiere di Signori e di funzionari, gerarchicamente ordinati, muovono notte e giorno i congegni dell'amministrazione del villaggio secondo leggi che spesso offendono la ra-

gione e la morale umana. D'altra parte, gli abitanti del villaggio, che accettano come naturale l'assurda legge del Castello, allontanano K. dalle loro case, si ritraggono da lui come da un pazzo o da un bambino che può inconsapevolmente nuocer loro, s'avvolgono in una fitta rete di allusioni, di gesti e di sorrisi oltre cui egli, straniero, non riesce a penetrare. Tuttavia, K. s'afferra a tutto con indomita tenacia, gli occhi sempre fissi sul Castello, o meglio su uno dei tanti Signori che vi dimorano, Klammm, in cui si assomma per K. l'irresistibile fascino del Castello. Ma ogni strada che prende è sbagliata. Quando Frieda, la ragazza che egli ha sedotto perché godeva i favori di Klammm, e che vuole sposare, l'unica sua conquista al villaggio, l'abbandona, K. sente che la partita è ormai per lui senza speranza. Stanco e assonnato, la notte stessa in cui Frieda lo lascia, egli entra per caso in una stanza dell'albergo ove i Signori alloggiano quando scendono al villaggio, e appunto lì, per la prima volta, un funzionario gli parla con benevolenza e si offre di aiutarlo: ma K. dorme e non ode. Qui il romanzo s'interrompe. Esso doveva terminare con una scena in cui K. sfinito dagli sforzi, morente, davanti a tutto il villaggio riunito, riceve dal Castello l'annunzio che, pur non avendone diritto, è autorizzato a restare al villaggio e a lavorare, in virtù di alcune circostanze accessorie. La nota caratteristica del romanzo, come d'ogni scritto di Kafka, sta in ciò che si potrebbe chiamare il "corto circuito" tra l'immensamente piccolo del simbolo e l'immensamente grande della realtà simboleggiata, tra la minuta sfaccettatura della forma e le infinite corde armoniche che le immagini fanno risuonare nell'animo del lettore, tra l'angustia degli ambienti descritti e la grandezza religiosa della partita che ivi s'impegna fra uomo e Dio, uomo e società, uomo e non-uomo: contrapposizione che è all'origine della disperata ironia kafkiana. Ma una sola interpretazione simbolica non può mai totalmente esaurire il mondo di Kafka: è questo un mondo che si forma in una zona oscura e profonda ove non esistono schemi. Perciò il romanzo è anche l'avventura dell'uomo che vuol trascendere la propria persona e fondersi nella comunità; è anche l'avventura dell'ebreo che lotta per essere assimilato nel popolo che lo ospita; ed è sopra tutto e prima di tutto l'avventura dell'agrimensore K., di un uomo che combatte fortemente per un mestiere e un focolare, per un posto nella società, dal quale gli sia possibile tentare la scalata a Dio.

GOTTFRIED BENN
(1886-1956)

Poesie [*Gesammelte Gedichte*]. La raccolta completa della produzione lirica di Benn fu pubblicata una prima volta a Berlino nel 1927, e poi, con l'aggiunta delle poesie successive, a Zurigo-Wiesbaden nel 1956. La raccolta è divisa in quattro sezioni, che comprendono rispettivamente le poesie degli anni 1912-20, 1922-36, 1937-47, 1949-55. Uscito dalla cerchia della rivista d'avanguardia espressionistica "Sturm" ["Tempesta"], il poeta riconosce i propri antenati in Nietzsche, Rimbaud, Mallarmé, Poe, e i propri fratelli in Eliot, Malraux, Thomas e Heinrich Mann, Heym, Lasker-Schüler. La prima tappa della sua lirica è rappresentata da un ciclo di visioni terrificanti, del tempo in cui egli era studente di medicina: *Morgue*. La poesia constata tragicamente la caducità della vita, gli orrori della morte e dell'agonia: esperienze di sale anatomiche e di lugubri baracche (come in "Padiglione del cancro" ["Krebsbaracke"]), presentate con aggressiva crudezza. Ma talvolta accanto alla dissoluzione Benn scorge anche espressioni di bellezza e purezza confortanti: "Bella giovinezza" ["Schöne Jugend"], "La sposa del negro" ["Negerbraut"]. In genere però egli vuole mostrare alla sua epoca, così orgogliosa e materiale, il desolante quadro delle debolezze, i vizi, le deformazioni umane, analizzato con l'occhio dell'esperto patologo (un tipico esempio è la poesia "Caffè notturno" ["Nachtcafé"]). L'aspirazione del poeta è invece il ritorno al nulla, a quello stato originario del mondo (*das Ur*), in cui l'uomo ancora non conosceva la sofferenza. Queste poesie, che un tempo resero celebre Benn, hanno ormai per il lettore odierno soltanto un valore storico di documento espressionistico. Nelle due grandi raccolte *Poesie statiche* [*Statische Gedichte*] e *Marea ebbra* [*Trunkene Flut*], Benn vede la possibilità di superare la dura lotta con la materia facendo trionfare lo spirito nella forma: la forma è la sublimazione del contenuto, soltanto quando la forma riesce, il contenuto diviene poesia. Questa forma lirica perfetta, che assorbe tutta la problematica dell'espressione moderna, culmina per Benn nel concetto di "artistico" ["Artistik"], e il termine indica per lui il tentativo dell'arte di formarsi un nuovo stile, staccandosi dalla generale decadenza dei contenuti e vivendo se stessa come contenuto. Una tale estetica spiega il carattere fortemente monologico della sua poesia. Nelle raccolte seguenti

gli sfoghi espressionistici sono sempre più dominati dalla forma; dolore e angoscia dell'“io lirico” divengono il dolore e l'angoscia dell'umanità di tutti i tempi. Il perché della vita assilla Benn senza tregua, egli era cresciuto in ambiente religioso (era figlio di un pastore), ma era scettico (“Qui sait?”): nelle sue liriche c'è l'immensa, patetica tristezza per quello che l'uomo è, o meglio non è; l'angosciata domanda: che cosa diverrà?, il dialogo continuo con la morte, le meste parole d'addio, consuete in tutte le lingue (“Leb wohl, Farewell und nevermore...”) e un senso desolato di solitudine, come frutto dell'esperienza umana. Non manca tuttavia nella produzione di questo periodo qualche lirica d'amore di inattesa dolcezza: l'amante è pronto a sopportare in segreto quello che l'amata non potrebbe (“sulle tue palpebre io calo il sonno...”, “Tu che sei troppo debole per dare profondamente, tu che non potresti sopportare quello che sono io...”). Tra i quaranta e i cinquant'anni Benn supera a poco a poco il “taedium vitae”: a lui si aprono ora prospettive luminose verso l'amato azzurro, e “la lotta si placa nel creato”. Il perfezionamento della forma colloca il poeta in un mondo nuovo (“il mondo delle statue”, come egli lo chiama), un mondo “statico” di poesia in cui le cose sono misticamente incantate dalla parola. Questa sua posizione è una vittoria sul mondo, ma gli fa sentire dolorosamente la propria solitudine, come appare da alcune delle sue più belle poesie: “Mai più solo che in agosto” [“Einsamer nie als im August”], “Astri” [“Asterne”], dove il titolo esprime soltanto uno stato d'animo, un suono: strofe delicate, monologhi in ritmi liberi, come “Certe sere della vita” [“Gewisse Lebensabende”], che descrivono il desolato invecchiare di Rembrandt e di Shakespeare; o ancora “Io perduto” [“Verlorenes Ich”], dove contenuto e forma si compenetrano e fondono perfettamente. Anche nelle poesie degli ultimi anni, del tempo di guerra e del dopoguerra, sullo squalore della disfatta si leva ansiosa la domanda di un “perché”, la ricerca di un'ultima verità: *Distillazioni* [Destillationen, Wiesbaden, 1953], *Aprèslude* (ivi, 1955), *Giorni primari* [Primäre Tage, ivi, 1958], e si delinea sempre meglio la soluzione antropologica del problema della forma, che rappresenta per Benn una specie di ordine nuovo, la meta dell'itinerario estetico da Dioniso ad Apollo. Rimane insoluta la questione religiosa, drammaticamente espressa in una delle ultime poesie, “Le sbarre” [“Die Gitter”], commovente parafrasi del grido di Geremia: “Dio mi ha murato!”. All'eterna domanda il

poeta risponde con una formula rassegnata: sí e no (“In parte... in parte...” [“Teils... teils”]), e accenna una possibile speranza solo per chi giunga in quella sfera “in cui tu muori e morendo risorgi”.

GEORG TRAKL
(1887-1914)

Poesie [*Die Dichtungen*]. Raccolta di versi e di prose poetiche. Non è che un breve volumetto: ma tra le voci dominanti nella lirica tedesca prima della “grande guerra”, quella di Trakl si è venuta insinuando con sempre maggiore autorità, sino a raggiungere il rilievo che meritava. È una poesia di tono intimo, di respiro breve. Pochi versi bastano al poeta per suscitare quel suo mondo allucinato e tragico, dove però il dramma appare accennato appena, quasi costretto a forza in allusioni, in invocazioni minime. Un sottile tormento religioso anima le desolate visioni: “non ho diritto di sfuggire all’Inferno”, ebbe a dichiarare il Trakl una volta. Il colore del paesaggio è sempre terso. Sembra poi che il poeta abbia una preferenza per quelle parole che indicano l’approssimarsi e l’opera della morte, argomento preferito del suo canto. Ma il carattere macabro che a una tale lirica poteva venire dalla insistenza su colori così foschi, è, in realtà, attenuato dal sovrappiungere di delicate e contenute effusioni, per cui certe visioni e certe invocazioni acquistano una grande potenza di convinzione e di commozione. L’autunno è la stagione preferita, mentre l’ora piú accetta è naturalmente la sera. Verrebbe quasi fatto di pensare a una poesia crepuscolare tedesca, se accanto al quadro melanconico non esistesse sempre, anche limitato solo a una parola, un principio di redenzione, un elemento di catarsi. Nei primi tempi il ritmo delle poesie era piú ampio, i periodi si stendevano per intere strofe; nella maturità — e quanto piú si avvicinava alla fine — Trakl abbreviò sempre piú le distanze tra le linee della melodia, rischiando di cadere qualche volta in forme di ermetismo “ante litteram”. Particolarmente notevole è il gioco delle aggettivazioni per quel che riguarda i colori, in quanto Trakl non li adopera con criterio pittorico, o meglio descrittivo, ma vuol dar loro un significato in qualche modo simbolico. Il bianco e il nero sono di solito attribuiti con intenzione, ed è facile intuirne il valore

simbolico; poi viene l'azzurro e l'argento, con un chiaro riferimento alla tinta del cielo, e il "purpureo" con un'allusione al sangue, mentre il "cristallino" ha sempre valore di purificazione. Così nascono giustapposizioni a prima vista inaspettate come: "azzurra primavera", "pascoli cristallini", "corpo purpureo", e via dicendo. Il motivo dominante — la morte — divenne quasi un incubo per un temperamento come quello di Trakl, quando se la vide d'intorno orribile, implacabile, nelle paurose notti di guerra. E da quella visione terribile, prima che il suo intelletto e poi il suo corpo s'annientassero, sgorgano ancora una volta alcune delle sue liriche più dense di vita potente. Accanto a Rilke, a George e Hofmannsthal, il Trakl ha un suo posto nella storia della poesia tedesca del primo quarto di questo secolo.

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

L'opera da tre soldi [*Die Dreigroschenoper*]. Dramma musicale ("Stück mit Musik"), scritto nel 1929, rappresentato a Berlino al Theater am Schiffbauerdamm il 13 ottobre, e pubblicato a Vienna nello stesso anno. È costituito di un prologo in versi e di tre atti in prosa; nel testo sono inserite diciannove canzoni o "songs" in versi. Il musicista tedesco Kurt Weill (1900-1950) ha musicato prologo e "songs" e ha composto una breve introduzione all'opera. Brecht ha tratto l'intreccio dall'*Opera del mendicante* di John Gay, che aveva inteso parodiare il melodramma settecentesco di moda, portando in scena la sordida miseria del quartiere malfamato di Soho. Nel rifacimento brechtiano, l'azione si svolge intorno al 1900: Macheath detto Mackie Messer, capo di una banda di gangster londinesi, si fida e si sposa segretamente con Polly, la figlia di Mister Peachum, proprietario della ditta "L'amico del mendicante" che noleggia arnesi e costumi adatti a trasformare l'aspetto di chiunque voglia dedicarsi alla professione di accattone. Alla scena del matrimonio, celebrato in una stalla, partecipano i dipendenti di Mackie, insieme a Brown la tigre, capo della polizia e vecchio compagno d'armi di Macheath nell'esercito britannico in India. Per vendicarsi del bandito che, rubandogli la figlia, lo aveva privato del bastone della sua vecchiaia, Peachum denuncia Macheath il quale è

costretto ad abbandonare la città delegando la moglie a sostituirlo nella direzione dell'azienda. Ma Mackie non sa rinunciare al piacere delle proprie abitudini e torna clandestinamente a Londra, dove è arrestato in un lupanare di Turnbridge perché una prostituta, Jenny delle Spelonche, sua compagna dei tempi che furono, lo tradisce per denaro su incarico della moglie di Peachum. In carcere Macheath ritrova Lucy, la figlia di Brown, che egli ha sedotto, e con il suo aiuto riesce a fuggire. Peachum minaccia Brown di rivelare i retroscena della sua amicizia con Macheath, e prepara una dimostrazione di mendicanti con l'intento di turbare il corteo per l'incoronazione della regina e di costringere Brown ad agire. Il capo della polizia irrompe nella bottega di Peachum e vorrebbe arrestare gli accattoni ma il suo scopo fallisce; Jenny delle Spelonche rivela pubblicamente il luogo dove si trova Macheath, che viene arrestato e ricondotto alle carceri dell'"Old Bailey" per la seconda volta. Regolati i suoi conti con Brown, ormai Macheath, abbandonato da tutti, dovrebbe essere impiccato; ma giunge inaspettatamente un messo ad annunciare che la regina ha concesso a Macheath la grazia, un titolo nobile, un castello e una rendita. Come osserva Brecht stesso nelle *Annotazioni sull'opera da tre soldi*, gli elementi caratteristici del teatro epico (cartelli con l'indicazione del contenuto della scena, musica, sistema di recitazione degli attori che non devono confondersi con il personaggio ma sovrapporsi a esso) contribuiscono a distaccare lo spettatore da una eccessiva comunione sentimentale con la vicenda, determinando "una radicale separazione degli elementi"; per cui la musica, come la recitazione, le scene, il canto "viene chiamata a prendere posizione verso il testo", inteso come semplice canovaccio da esporre, riflettere, presentare allo spettatore, di cui dunque "si stimola l'attività e a cui si strappano delle decisioni". In particolare, "la musica è mediatrice, la musica interpreta il testo, la musica prende partito, la musica presuppone il testo, la musica indica il comportamento". Lavorando a stretto contatto con Brecht e interpretandone esattamente le intenzioni, Weill ha contribuito a fare dell'*Opera da tre soldi* (che da un punto di vista puramente letterario non raggiunge le vette dell'arte brechtiana) un capolavoro del teatro musicale contemporaneo. Allievo di Busoni, non insensibile al rinnovamento in corso della musica colta tedesca del primo dopoguerra, Weill doveva diventare, collaborando con Brecht, il più originale interprete di quella "opera jazz" che già Kreneck aveva proposto in

Germania, Walton in Inghilterra e Milhaud in Francia. Ma per Weill e Brecht il ricorso alla canzone, al "music-hall" non significa ricorso esteriore a un costume musicale e dilagante, a una spregiudicatezza risolta negli sfrenati "ballabili" piú o meno importati dall'America. Weill usa i temi e i ritmi di danza con lo stesso spirito con cui ricorre a un fugato o a una scena lirica, né la sua orchestra è rigorosamente jazzistica, ma si vale anche di strumenti estranei al "jazz-band", come il flauto e il violoncello. Ben inteso, domina nell'*Opera da tre soldi* il sapore che le proviene da un'orchestra essenzialmente "jazz" e nel succedersi dei suoi pezzi prevale la canzone; tanto che giustamente il lavoro è stato definito "un Singspiel portato sulla pista di un tabarin". L'*Opera da tre soldi* adotta infatti lo schema a forme chiuse, stabilendo volutamente una polemica contro gli schemi del dramma musicale wagneriano e neoromantico. Si compone di ventidue pezzi, compresa l'"ouverture" di carattere provocatoriamente serio, in cui lo strumentale "jazz" viene corrosivamente costretto nella disciplina pomposa e grave di un fugato in piena regola. L'effetto critico, distruttivo è immediato, e il passaggio alla celebre "Ballata di Mackie Messer" che apre il lavoro è del tutto spontaneo. I "numeri" piú belli sono la "Canzone dei cannoni", "Melodramma", la ballata di "Jenny delle Spelonche", la "Canzone di Polly", il "Salomon-Song", e i tre stupendi "Finali" che chiudono ciascun atto. Ma ovunque la ricchezza dell'invenzione, la capacità weilliana di riassumere le forme della musica di "cabaret", per esempio la "Ballata del tempo che fu" condotta da un ritmo di tango, in un clima di sferzante ironia senza mai rinunciare alla piú assoluta piacevolezza, è impressionante. La scrittura musicale, all'apparenza elementare e facile, è invece estremamente raffinata, ricercata, addirittura debitoria della piú alta tradizione liederistica tedesca. Alla spontaneità della fusione dell'elemento popolare-sco e di quello colto (nella partitura di Weill) si deve anzi l'immediatezza con cui la sua musica interviene sul testo di Brecht rendendone perfettamente il contenuto, lo spirito, il risentimento morale e l'intenzione sociale. Brecht stesso, del resto, ha contribuito a questo risultato, sia consigliando di continuo Weill, sia suggerendogli perfino alcuni temi musicali.

INDICE ALFABETICO DELLE OPERE

	pag.
Affinità elettive (Le)	
di Wolfgang Goethe (GIORGIO KRAISKI)	76
Aforismi	
di Georg Christoph Lichtenberg (ELISA VANZETTI)	56
Agatone	
di Christoph Martin Wieland (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	54
Anni di peregrinazione in Italia	
di Ferdinand Gregorovius (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	234
Ardinghello e l'Isole Beate	
di Wilhelm Heine (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	142
Aurora nascente ossia La radice della filosofia, dell'astrologia e della teologia	
di Jacob Böhme (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	30
Avventure del barone di Münchhausen	
di Gottfried August Bürger (UGO DETTORE)	64
Avventuroso Simplicissimus (L')	
di Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	36
Ballate	
di Gottfried August Bürger (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	60
Ballate	
di August von Platen-Hallermünde (BARBARA ALLASON)	208
Berlin Alexanderplatz	
di Alfred Döblin (FEDERICA STACUL)	266
Buddenbrook (I)	
di Thomas Mann (GIUSEPPE GABETTI)	249
Canti popolari	
di Johann Gottfried Herder (ADELIA MUSA)	57
Canti Sacri	
di Martin Lutero (MARIO PENSA)	28
Capitale (II). Critica dell'economia politica	
di Karl Marx (PAOLO EMILIO TAVIANI)	231

Cardenio e Celinda		
	di Andreas Gryphius (BIANCA DETTORE UGO)	33
Carmina Burana		
	di Anonimi (MARIO PENSA)	21
Castello (II)		
	di Franz Kafka (LUCIANO FOÀ)	270
Cherubico pellegrino		
	di Angelus Silesius (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	34
Civiltà del Rinascimento in Italia (La)		
	di Jakob Burckhardt (GIAN ALBERTO DELL'ACQUA)	224
Contadino di Boemia (II)		
	di Johannes von Saaz (MARIO PENSA)	27
Corno meraviglioso del fanciullo (II)		
	di Clemens Brentano e Ludwig Achim von Arnim (ADELIA MUSA)	195
Corsi sulla letteratura e sull'arte		
	di August Wilhelm von Schlegel (BARBARA ALLASON)	165
Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno		
	di Friedrich Nietzsche (GIULIO ALLINEY)	238
Critica della Ragion pura		
	di Immanuel Kant (ERNESTO CODIGNOLA)	42
Crociate del filologo (Le)		
	di Johann Georg Hamann (SERGIO LUPI)	53
Dalla vita di un Buonannulla		
	di Joseph von Eichendorff (ALICE FEDELSTEIN)	201
Dialogo sulla poesia		
	di Friedrich von Schlegel (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	178
Dolori del giovane Werther (I)		
	di Wolfgang Goethe (FERDINAND LION)	65
Dottor Faust (II), La vita del compositore tedesco		
Adrian Leverkühn, narrata da un amico		
	di Thomas Mann (GIOVANNI VITTORIO AMORETTI)	260
Dottrina della scienza		
	di Johann Gottlieb Fichte (ERNESTO CODIGNOLA)	159
Drammi		
	di Rosvita (GUIDO BILLANOVICH)	9
Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte		
	di Heinrich Wilhelm Wackenroder (BONAVENTURA TECCHI)	179

Elegie di Duino		
	di Rainer Maria Rilke (GIORGIO ZAMPA)	263
Enrico il Verde		
	di Gottfried Keller (ALICE FELDSTEIN)	226
Errori e turbamenti		
	di Theodor Fontane (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	234
Esposizione del mio sistema		
	di Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (GIOVANNI PIOLI)	180
Fantasie secondo Callot		
	di Ernst Theodor Amadeus Hoffman (BARBARA ALLASON)	183
Faust		
	di Wolfgang Goethe (GIUSEPPE GABETTI)	102
Fenomenologia dello spirito		
	di Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ERNESTO CODIGNOLA)	166
Fiabe per bambini e famiglie		
	di Jacob e Wilhelm Grimm (FEDERICO FEDERICI)	198
Fratelli di san Serapione (I)		
	di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (ALDA MANGHI)	185
Gente di Seldwyla (La)		
	di Gottfried Keller (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	227
Guglielmo Meister		
	di Wolfgang Goethe (FERDINAND LION e GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	67
Guglielmo Tell		
	di Friedrich Schiller (FERDINAND LION)	150
Héliand		
	di Anonimo (MARIO PENSA)	9
Idee di una fenomenologia pura e di una filosofia fenomenologica		
	di Edmund Husserl (GIULIO PRETI)	240
Idee sulla filosofia della storia dell'umanità		
	di Johann Gottfried Herder (GIOVANNI PIOLI)	58
Idilli		
	di Salomon Gessner (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	52
Immensee		
	di Theodor Storm (FEDERICO FEDERICI)	223

Impressioni di viaggio	di Heinrich Heine (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	210
Inni	di Stefan George (GIUSEPPE GABETTI)	245
Inni alla Notte	di Friedrich von Hardenberg (Novalis) (GIUSEPPE GABETTI)	176
Inni Evangelici	di Paul Gerhardt (MARIO PENSA)	32
Inni in strofe libere	di Friedrich Hölderlin (GIUSEPPE GABETTI)	170
Iperione o L'eremita in Grecia	di Friedrich Hölderlin (GIULIO ALLINEY)	168
Laocoonte (II)	di Gotthold Ephraim Lessing (FERNANDA WITTGENS)	49
Libro dei canti	di Heinrich Heine (GUIDO NOULIAN)	209
Liriche	di Joseph von Eichendorff (GERARDO GUERRIERI)	199
Maria Maddalena	di Friedrich Hebbel (MARIANGELA DONÀ)	220
Masnadieri (I)	di Friedrich Schiller (GIUSEPPE GABETTI)	144
Meravigliose e veridiche visioni di Filandro di Sittewald	di Johann Michael Moscherosch (BIANCA DETTORE UGO)	31
Messiade	di Friedrich Gottlieb Klopstock (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	46
Minna di Barnhelm o La felicità del soldato	di Gotthold Ephraim Lessing (OTTONE LENNOVARI)	47
Monadologia (La)	di Gottfried Wilhelm Leibniz (GIULIO PRETI)	38
Mondo come volontà e rappresentazione (II)	di Arthur Schopenhauer (GIULIO PRETI)	202
Montagna incantata (La)	di Thomas Mann (FERNAND LION)	258
Morte di Danton (La)	di Georg Büchner (FEDERICO FEDERICI)	218

Mozart in viaggio a Praga	
di Eduard Mörike (ALICE FELDSTEIN)	217
Nascita della tragedia (La) ovvero Grecità e pessimismo	
di Friedrich Nietzsche (GIULIO ALLINEY)	235
Nathan il Saggio	
di Gotthold Ephraim Lessing (OTTONE LENNOVARI)	50
Nibelunghi (I)	
di Anonimi (CARLO GRUNANGER)	12
Novelle	
di Heinrich von Kleist (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	187
Nuove poesie	
di Rainer Maria Rilke (OLGA SIGNORELLI RESNEVICH)	262
Onde del mare e dell'amore (Le)	
di Franz Grillparzer (CORINNA ZURLINI)	206
Opera da tre soldi (L')	
di Bertolt Brecht (ROBERTO FERTONANI e LUIGI PESTALOZZA)	275
Opera e Dramma	
di Richard Wagner (MASSIMO MILA)	221
Parzival	
di Wolfran von Eschenbach (CARLO CORDIÉ)	22
Pentesilea	
di Heinrich von Kleist (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	192
Poesie	
di Gottfried Benn (EMILIA ROSENFELD)	272
Poesie	
di Wolfgang Goethe (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	82
Poesie	
di Hugo von Hofmannsthal (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	246
Poesie	
di Nikolas Lenau (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	215
Poesie	
di Friedrich Schiller (CRISTINA BASEGGIO e EMILIA ROSENFELD)	152
Poesie	
di Georg Trakl (RODOLFO PAOLI)	274

Poesie	
di Walther von der Vogelweide (MARIO PENSA)	24
Povero Enrico (II)	
di Hartmann von Aue (BIANCA DETTORE UGO)	22
Principe di Homburg (II)	
di Heinrich von Kleist (FERDINAND LION)	194
Processo (II)	
di Franz Kafka (LUCIANO FOÀ)	269
Romanzero	
di Heinrich Heine (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	213
Siebenkäs, Fiori, frutti e spine ovvero vita nuziale, morte e matrimonio dell'avvocato dei poveri F. St. Siebenkäs nella borgata di Kuhschnappel	
di Jean Paul Richter (MARIA MAZZOLENI)	162
Spirito della terra (Lo)	
di Frank Wedekind (FERDINAND LION)	243
Storia dell'Arte dell'antichità	
di Johann Joachim Winckelmann (FERNANDA WITTEGNS)	40
Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl	
di Adalbert von Chamisso (UGO DETTORE)	196
Tempesta e Assalto	
di Friedrich Maximilian Klinger (GIOVANNA FEDERICI AJROLDI)	143
Tessitori (I)	
di Gerhart Hauptmann (FERDINAND LION)	242
Titano	
di Jean Paul Richter (ELENA CRAVERI CROCE)	163
Uomo senza qualità (L')	
di Robert Musil (GIOVANNI VITTORIO AMORETTI)	267
Viaggio in Italia	
di Wolfgang Goethe (BONAVENTURA TECCHI)	138
Vita dell'allegro maestrino Maria Wuz ad Auenthal	
di Jean Paul Richter (MARIA MAZZOLENI)	161
Wallenstein	
di Friedrich Schiller (GIOVANNI ANGELO ALFERO)	147
Woyzeck	
di Georg Büchner (GUIDO NOULIAN)	219

N.B. - In parentesi sono indicati i nomi degli Autori delle voci.

INDICE ALFABETICO DEI TITOLI ORIGINALI

pag.

- Abenteuerliche Simplicissimum (Der)*
36 di Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen
- Ackermann aus Böhmen (Der)*
27 di Johannes von Saaz
- Also sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keinen*
238 di Friedrich Nietzsche
- Aphorismen*
56 di Georg Christoph Lichtenberg
- Ardinghello und die glückseligen Inseln*
142 di Wilhelm Heinse
- Arme Heinrich (Der)*
22 di Hartmann von Aue
- Aurora oder die Morgenröte im Aufgang, Würzel der Philosophie, der Astrologie und der Theologie*
30 di Jacob Böhme
- Aus dem Leben eines Taugenichts*
201 di Joseph von Eichendorff
- Balladen*
60 di Gottfried August Bürger
- Balladen*
208 di August von Platen-Hallermünde
- Berlin-Alexanderplatz*
266 di Alfred Döblin
- Blumen, Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*
162 di Jean Paul Richter
- Buch der Lieder*
209 di Heinrich Heine
- Buddenbrooks*
249 di Thomas Mann
- Cardenio und Celinde*
33 di Andreas Gryphius

- 21 *Carmina Burana*
 di Anonimi
- 34 *Cherubinischer Wandermann*
 di Angelo Silesius
- 218 *Dantons Tod*
 di Georg Büchner
- 180 *Darstellung meines Systems*
 di Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling
- 274 *Dichtungen (Die)*
 di Georg Trakl
- 260 *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers
 Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*
 di Thomas Mann
- 9 *[Dramen]*
 di Rosvita
- 275 *Dreigroschenoper (Die)*
 di Bertolt Brecht
- 263 *Duineser Elegien*
 di Rainer Maria Rilke
- 243 *Erdgeist*
 di Frank Wedekind
- 187 *Erzählungen*
 di Heinrich von Kleist
- 32 *Evangelische Kirchenlieder*
 di Paul Gerhardt
- 102 *Faust*
 di Wolfgang Goethe
- 235 *Geburt der Tragödie oder Griechentum
 und Pessimismus (Die)*
 di Friedrich Nietzsche
- 199 *Gedichte*
 di Joseph von Eichendorff
- 82 *Gedichte*
 di Wolfgang Goethe
- 246 *Gedichte*
 di Hugo von Hofmannsthal

- Gedichte*
215 di Nikolas Lenau
- [*Gedichte*]
152 di Friedrich Schiller
- Gesammelte Gedichte*
272 di Gottfried Benn
- Geschichte des Agathon*
54 di Christoph Martin Wieland
- Geschichte der Kunst des Altertums*
40 di Johann Joachim Winckelmann
- Gespräch über die Poesie*
178 di Friedrich von Schlegel
- Grüne Heinrich (Der)*
226 di Gottfried Keller
- Heliand*
9 di Anonimo
- Herzensergiessungen eines kunstliebenden
Klosterbruders*
179 di Heinrich Wilhelm Wackenroder
- Hymnen*
245 di Stefan George
- Hymnen an die Nacht*
176 di Friedrich von Hardenberg (Novalis)
- Hymnen in freien Strophen und Fragmente*
170 di Friedrich Hölderlin
- Hyperion oder der Eremit in Griechenland*
168 di Friedrich Hölderlin
- Ideen einer reinen Phänomenologie
und phänomenologischen Philosophie*
240 di Edmund Husserl
- Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*
58 di Johann Gottfried Herder
- Idyllen*
52 di Salomon Gessner
- Immensee*
223 di Theodor Storm

- Irrungen Wirrungen
 234 di Theodor Fontane
- Italienische Reise
 138 di Wolfgang Goethe
- Kapital (Das). Kritik der politischen Oekonomie
 231 di Karl Marx
- Leiden des jungen Werthers (Die)
 65 di Wolfgang Goethe
- Kinder- und Hausmärchen
 198 di Jacob e Wilhelm Grimm
- Knaben Wunderhorn (Des)
 195 di Clemens Brentano e Ludwig Achim von Arnim
- Kreuzzüge des Philologen (Die)
 53 di Johann Georg Hamann
- Kritik der reinen Vernunft
 42 di Immanuel Kant
- Kultur der Renaissance in Italien (Die)
 224 di Jakob Burckhardt
- Laokoon (Der)
 49 di Gotthold Ephraim Lessing
- Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria
 Wuz in Auenthal
 161 di Jean Paul Richter
- Leute von Seldwyla (Die)
 227 di Gottfried Keller
- [Lieder]
 28 di Martin Lutero
- [Lieder] e [Sprüche]
 24 di Walther von der Vogelweide
- Maria Magdalena
 220 di Friedrich Hebbel
- Meeres und der Liebe Wellen (Des)
 206 di Franz Grillparzer
- Mann ohne Eigenschaften (Der)
 267 di Robert Musil
- Messias
 46 di Friedrich Gottlieb Klopstock

- 47 *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*
di Gotthold Ephraim Lessing
- 38 *Monadologia*
di Gottfried Wilhelm Leibniz
- 217 *Mozart auf der Reise nach Prag*
di Eduard Mörike
- 50 *Nathan der Weise*
di Gotthold Ephraim Lessing
- 262 *Neue Gedichte*
di Rainer Maria Rilke
- 12 *Nibelunge Not (Der) e Nibelungenlied*
di Anonimi
- 221 *Oper und Drama*
di Richard Wagner
- 22 *Parzival*
di Wolfram von Eschenbach
- 192 *Penthesilea*
di Heinrich von Kleist
- 196 *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*
di Adalbert von Chamisso
- 166 *Phänomenologie des Geistes (Die)*
di Georg Wilhelm Friedrich Hegel
- 183 *Phantasiestücke in Callot's Manier*
di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
- 194 *Prinz von Homburg*
di Heinrich von Kleist
- 269 *Prozess (Der)*
di Franz Kafka
- 144 *Räuber (Die)*
di Friedrich Schiller
- 210 *Reisebilder*
di Heinrich Heine
- 213 *Romanzero*
di Heinrich Heine
- 185 *Serapionsbrüder (Die)*
di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

- Schloss (Das)*
 270 di Franz Kafka
Sturm und Drang
 143 di Friedrich Maximilian Klinger
Titan
 163 di Jean Paul Richter
*Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der
 sogenannten Philosophie e Grundlage der gesamten
 Wissenschaftslehre*
 159 di Johann Gottlieb Fichte
Volkslieder
 57 di Johann Gottfried Herder
Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst
 165 di Wilhelm von Schlegel
Wahlverwandtschaften (Die)
 76 di Wolfgang Goethe
Wallenstein
 147 di Friedrich Schiller
Wanderjahre in Italien
 234 di Ferdinand Gregorovius
Weber (Die)
 242 di Gerhart Hauptmann
Welt als Wille und Vorstellung (Die)
 202 di Arthur Schopenhauer
*Wilhelm Meisters Lehrjahre e Wilhelm Meisters Wan-
 derjahre oder die Entsagenden*
 67 di Wolfgang Goethe
Wilhelm Tell
 150 di Friedrich Schiller
Woyzeck
 219 di Georg Büchner
*Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge
 und lustige Abenteuer des Freichern von Münchhausen*
 64 di Gottfried August Bürger
*Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von
 Sittewald*
 31 di Johann Michael Moscherosch
Zauberberg (Der)
 258 di Thomas Mann

INDICE GENERALE

	pag.
INTRODUZIONE	3
ANONIMO	
Heliand	9
ROSVITA	
Drammi	9
ANONIMI	
I Nibelunghi	12
ANONIMI	
Carmina Burana	21
HARTMANN VON AUE	
Il povero Enrico	21
WOLFRAN VON ESCHENBACH	
Parzival	22
WALTHER VON DER VOGELWEIDE	
Poesie	24
JOHANNES VON SAAZ	
Il contadino di Boemia	27
MARTIN LUTERO	
Canti sacri	28
JACOB BÖHME	
Aurora nascente ossia La radice della filosofia, dell'astrologia e della teologia	30
JOHANN MICHAEL MOSCHEROSCH	
Meravigliose e veridiche visioni di Filandro di Sittewald	31
PAUL GERHARDT	
Inni Evangelici	32
ANDREAS GRYPHIUS	
Cardenio e Celinda	33
ANGELUS SILESIVS	
Cherubico pellegrino	34
HANS JAKOB CHRISTOFFEL GRIMMELSHAUSEN	
L'avventuroso Simplicissimus	36
GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ	
La monadologia	38

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN	
Storia dell'Arte dell'antichità	40
IMMANUEL KANT	
Critica della Ragion pura	42
FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK	
Messiade	46
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING	
Minna di Barnhelm o La felicità del soldato	47
Il Laocoonte	49
Nathan il Saggio	50
SALOMON GESSNER	
Idilli	52
JOHANN GEORG HAMANN	
Le Crociate del filologo	53
CRISTOPH MARTIN WIELAND	
Agatone	54
GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG	
Aforismi	56
JOHANN GOTTFRIED HERDER	
Canti popolari	57
Idee sulla filosofia della storia dell'umanità	58
GOTTFRIED AUGUST BÜRGER	
Ballate	60
Avventure del barone di Münchhausen	64
WOLFGANG GOETHE	
I dolori del giovane Werther	65
Guglielmo Meister	67
Le affinità elettive	76
Poesie	82
Faust	102
Viaggio in Italia	138
WILHELM HEINSE	
Ardinghello e l'Isole Beate	142
FRIEDRICH MAXIMILIAN KLINGER	
Tempesta e Assalto	143
FRIEDRICH SCHILLER	
I Masnadieri	144

Wallenstein	147
Guglielmo Tell	150
Poesie	152
JOHANN GOTTLIEB FICHTE	
Dottrina della scienza	159
JEAN PAUL RICHTER	
Vita dell'allegro maestrino Maria Wuz ad Auenthal	161
Siebenkäs, Fiori, frutti e spine ovvero vita nuziale, morte e matrimonio dell'avvocato dei poveri	
F. St. Siebenkäs nella borgata di Kuhschnappel	162
Titano	163
AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL	
Corsi sulla letteratura e sull'arte	165
GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL	
Fenomenologia dello spirito	166
FRIEDRICH HÖLDERLIN	
Iperione o L'eremita in Grecia	168
Inni in strofe libere	170
FRIEDRICH VON HARDENBERG (NOVALIS)	
Inni alla Notte	176
FRIEDRICH VON SCHLEGEL	
Dialogo sulla poesia	178
HEINRICH WILHELM WACKENRODER	
Effusioni del cuore di un monaco innamorato dell'arte	179
FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING	
Esposizione del mio sistema	180
ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN	
Fantasie secondo Callot	183
I Fratelli di san Serapione	185
HEINRICH VON KLEIST	
Novelle	187
Pentesilea	192
Il principe di Homburg	194
CLEMENS BRENTANO e LUDWIG ACHIM VON ARNIM	
Il corno meraviglioso del fanciullo	195
ADALBERT VON CHAMISSE	
Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl	196

JACOB e WILHELM GRIMM	
Fiabe per bambini e famiglie	198
JOSEPH VON EICHENDORFF	
Liriche	199
Dalla vita di un Buonannulla	201
ARTHUR SCHOPENHAUER	
Il mondo come volontà e rappresentazione	202
FRANZ GRILLPARZER	
Le onde del mare e dell'amore	206
AUGUST VON PLATEN-HALLERMÜNDE	
Ballate	208
HEINRICH HEINE	
Libro dei canti	209
Impressioni di viaggio	210
Romanzero	213
NIKOLAS LENAU	
Poesie	215
EDUARD MÖRIKE	
Mozart in viaggio a Praga	217
GEORG BÜCHNER	
La morte di Danton	218
Woyzeck	219
FRIEDRICH HEBBEL	
Maria Maddalena	220
RICHARD WAGNER	
Opera e Dramma	221
THEODOR STORM	
Immensee	223
JAKOB BURCKHARDT	
La civiltà del Rinascimento in Italia	224
GOTTFRIED KELLER	
Enrico il Verde	226
La gente di Seldwyla	227
KARL MARX	
Il capitale. Critica dell'economia politica	231
THEODOR FONTANE	
Errori e turbamenti	234

FERDINAND GREGOROVIVS	
Anni di peregrinazione in Italia	234
FRIEDRICH NIETZSCHE	
La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo	235
Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno	238
EDMUND HUSSERL	
Idee di una fenomenologia pura e di una filosofia fenomenologica	240
GERHART HAUPTMANN	
I tessitori	242
FRANK WEDEKIND	
Lo spirito della terra	243
STEFAN GEORG	
Inni	245
HUGO VON HOFMANNSTAHL	
Poesie	246
THOMAS MANN	
I Buddenbrook	249
La montagna incantata	258
Il Dottor Faustus, La vita del compositore tedesco	
Adrian Leverkühn, narrata da un amico	260
RAINER MARIA RILKE	
Nuove poesie	262
Elegie di Duino	263
ALFRED DÖBLIN	
Berlin Alexanderplatz	266
ROBERT MUSIL	
L'uomo senza qualità	267
FRANZ KAFKA	
Il processo	269
Il castello	270
GOTTFRIED BENN	
Poesie	272
GEORG TRAKL	
Poesie	274
BERTOLT BRECHT	
L'opera da tre soldi	275
INDICE ALFABETICO DELLE OPERE	279
INDICE ALFABETICO DEI TITOLI ORIGINALI	285

DIZIONARIO

LETTERARIO

BOMPIANI

DELLE

OPERE

E DEI PERSONAGGI

**DI TUTTI I TEMPI E DI
TUTTE LE LETTERATURE**

UN'OPERA UNICA

Quest'opera monumentale, unica nel suo genere, presenta in articoli densi e completi le creazioni della *poesia*, della *narrativa*, del *teatro*, della *filosofia*, della *musica*, delle *arti* e delle *scienze*.

Nessuna opera dell'immaginazione e del pensiero che abbia impresso un'orma nella storia della civiltà, o per altro verso rappresentativa e celebrata, è rimasta esclusa.

Ogni opera è analizzata da uno studioso di particolare competenza che, secondo i risultati della più recente filologia, ne espone minutamente il contenuto e ne indica i dati concreti e individuali, rilevandone in sintesi gli elementi fantastici, etici o teoretici.

Dieci volumi e un volume di indici e tavole sinottiche: stampati su carta India, rilegati in piena tela e oro
L. 159.000.

10.000 pagine - 750 tavole a colori -
11.000 illustrazioni in nero.

DIZIONARIO

BIOGRAFICO

DEGLI

AUTORI

**DI TUTTI I TEMPI E DI
TUTTE LE LETTERATURE**

Ideato contemporaneamente al Dizionario delle Opere, questo nuovo Dizionario, che ne ripete il criterio e il metodo di compilazione, presenta circa 6.000 biografie, che illuminano la vita degli autori di opere *letterarie, artistiche e scientifiche*, dal 1700 a.C. ai nostri giorni.

Migliaia di illustrazioni a colori e in nero rispecchiano il costume delle diverse epoche e dei vari Paesi, che furono teatro alla vita degli scrittori.

La piú ampia, completa anagrafe del genio umano che sia stata mai tentata, un'opera *unica al mondo*.

3 volumi - 3.000 pagine - 250 tavole fuori testo a colori - 200 tavole fuori testo in nero - 3.000 illustrazioni - **L. 45.000.**

IL

DIZIONARIO

LETTERARIO

BOMPIANI

DELLE

OPERE

E DEI PERSONAGGI

È STATO TRADOTTO IN FRAN-
CESE, TEDESCO, SPAGNOLO,
PORTOGHESE, EBRAICO.

L'UNESCO

HA ASSUNTO SOTTO IL PRO-
PRIO PATROCINIO IL DIZIONA-
RIO LETTERARIO BOMPIANI
DELLE OPERE E DEI PERSO-
NAGGI, QUALE " OPERA D'IM-
PORTANZA E D'INTERESSE
MONDIALI ".

CHIEDETE I VOLUMI

IN ESAME AL

VOSTRO LIBRAIO

OPUSCOLO GRATUITO A RICHIESTA
SCRIVENDO A:
CASA EDITRICE VALENTINO BOMPIANI
MILANO - VIA PISACANE, 26

ALCUNI GIUDIZI SUL DIZIONARIO

“ Un'opera letterariamente magnifica, unica nel suo genere in tutte le lingue; notevole per l'esecuzione, il gusto, la raffinatezza della iconografia. ”

Prof. HENRY PEYRE *dell'Università di Yale*

“ In Italia, a quanto io sappia, mai era stato tentato qualcosa del genere... Nelle iniziali in calce agli articoli del **Dizionario Bompiani** si riconosce una quantità dei più bei nomi della critica militante e della cultura universitaria nostrana. ”

EMILIO CECCHI - *L'Europeo*

“ È un'opera concepita con ampiezza di visione e realizzata con grande cura e sicurezza di indirizzo. Non avviene spesso che un libro possa essere definito 'indispensabile'; nessun altro epiteto è più appropriato a questo frutto degli studi italiani. ”

Prof. A. NICOLL *dell'Università di Birmingham*

“ ... con esso la cultura italiana si arricchisce di un'opera originale e di grande importanza per ogni categoria di studiosi e per di più concepita veramente con uno spirito universale e cosmopolita che fa onore all'editoria italiana d'oggi. ”

FERDINANDO VIRDIA - *La Voce Repubblicana*

“ ... opera di divulgazione e di illustrazione letteraria che sarà considerata un giorno come uno dei documenti più rappresentativi della cultura italiana di questi decenni. ”

GIOVANNI SPADOLINI - *Il Messaggero*

“ ... il più gran libro che parli di libri fra quanti mai ne furon scritti... Opera di consultazione? Qualche cosa di più. Di ritrovamento, per molte cose dimenticate, di avvincente, non consumabile compagnia. ”

ALDO CAMERINO - *Il Gazzettino*

Periodico mensile 5 dicembre 1966 - n. 3

Direttore responsabile Valentino Bompiani

Pubblicazione registrata

presso il Tribunale di Milano n. 287/66 dell'8 agosto 1966

Spedizione in abbonamento postale

Tariffa ridotta editoriale

(Autorizzazione n. 122661/707 del 10.XI.1958,

Direzione Provinciale P.T. di Milano)

Concessionaria per la distribuzione

MESSAGGERIE ITALIANE

Milano - Via Carcano, 32

Finito di stampare nel mese di novembre 1966

da « La Tipografica Varese » - Varese

per conto della Casa Editrice Valentino Bompiani